

Université de Montréal

Gaspard de la Nuit
et
l'univers fictionnel de la culture égyptienne

par

Ghada Oweiss

Département d'études françaises
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Philosophiae Doctor (Ph.D.)
en études françaises

Octobre, 1999

Ghada Oweiss, 1999



PO
35
U54
2000
v. 017



Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée:

Gaspard de la Nuit

et

l'univers fictionnel de la culture égyptienne

présentée par:

Ghada Oweiss

a été évaluée par un jury composé des personnes
suivantes:

Martine Léonard	présidente
Bernard Dupriez	directeur de recherche
Stéphane Vachon	membre du jury
Max Milner	examineur externe
Nicole Dubreuil	représentante du doyen

Thèse acceptée le 13 janvier 2000.

SOMMAIRE

Gaspard de la Nuit laisse voir une congruence avec l'univers imaginaire de la culture égyptienne dont on n'a pas jusqu'à présent souligné la présence. Tandis que beaucoup d'écrivains du XIXe siècle ont décrit dans leurs oeuvres l'Égypte en thèmes et en images, Aloysius Bertrand l'installe dans la structure de son texte, dans sa conception du sujet et peut-être même dans sa vision du monde.

En nous basant sur trois aspects essentiels de *Gaspard de la Nuit*, nous allons essayer de montrer les liens qu'entretient cette oeuvre avec l'Égypte.

Le texte bertrandien, dans son rapport avec l'art pictural, possède une figurativité spécifique. Nous avons trouvé que la poésie de Bertrand par son pouvoir de représentation, par sa dimension dynamique et spatiale adoptait les principes fondamentaux de l'art figuratif égyptien.

La modernité de l'écriture bertrandienne réside dans un jeu élaboré au niveau des plans de l'énonciation. Dans cette structure énonciative polyphonique qui postule la présence du double dans l'un, nous avons reconnu une des croyances les plus importantes des anciens Égyptiens.

Notre analyse nous a permis de pousser plus loin la notion de dédoublement du sujet; on peut y voir un

élément fondamental du Carnaval avec son langage dialogique. Quant au théâtre qui s'installe dans les *Fantaisies*, c'est le théâtre d'ombres égyptien, par sa physique comme par sa symbolique. Façon d'appréhender la réalité, cette vision bertrandienne extériorisée rejoint le mythe de la création chez les Pharaons. Curieusement, *Gaspard de la Nuit* trouve sa clé dans le pays des secrets.

REMERCIEMENTS

Au terme d'une longue étude, qui a duré plusieurs années, j'adresse en premier lieu toute ma reconnaissance, ma gratitude et mes remerciements à mon professeur et mon guide, Bernard Dupriez, qui est le véritable accoucheur de cette thèse.

Je tiens à remercier également mes professeurs au département, plus particulièrement M. Michel Pierssens pour le soutien et l'aide efficace que j'ai toujours trouvés auprès de lui, Mme Martine Léonard et M. Guy Laflèche qui m'ont orientés dans mes recherches bibliographiques.

De plus, je remercie mon collègue Sylvain Rheault qui m'a lu et corrigé, mes compagnons d'armes: Stéphanie Travers, René Lafleur et Sébastien Ruffo.

À mes parents, qui m'ont été d'un grand support durant de longs mois de travail, de maladie, je ne sais comment exprimer ma reconnaissance.

Enfin, aux membres de ma famille: en premier lieu à mon mari qui m'a été d'un fort appui tout au long de ce parcours, en second lieu à mes deux enfants, je ne sais comment dire merci.

TABLE DES MATIÈRES

	Page
Sommaire	
Remerciements	
Table des matières	
I- INTRODUCTION.....	1
1.1. Un texte ésotérique?.....	1
1.2. Ésotérisme et crise du "Moi".....	6
1.3. Itinéraire.....	9
1.4. Vers l'Égypte.....	11
1.5. Congruence.....	19
II- DU "TABLEAU" BERTRANDIEN AUX HIÉROGLYPHES DE L'ART FIGURATIF ÉGYPTIEN.....	24
1. Du "visuel".....	25
1.1. Le système descriptif "optique".....	26
a) Description/Picturalisation/Visualisation.....	26
b) Le concept de "tableau".....	30
c) L'hypotypose et l'effet "tableau".....	37
1.2. La représentation.....	45
a) Représenter par du "visuel".....	45
b) La représentation: vue ou vision?.....	50
1.3. Structuration du tableau.....	54
a) Le cadre.....	54

b) Les jeux de lignes.....	56
1.4. Le dispositif voyeuriste.....	61
a) Le regard descripteur/le "voir" du personnage.....	61
b) Le motif transparent.....	64
c) Les jeux de lumières et de couleurs.....	67
2. Du "dynamique".....	70
2.1. La scène.....	70
2.2. Description ou Narration?.....	74
3. Du "spatial".....	82
3.1. Irréalisme spatial et perspective visuelle.....	82
3.2. Surimpression spatiale et "décalage vertical".....	89
3.3. Techniques de spatialisation et "registres".....	91
3.4. Proxémique de l'espacement et "mise au carreau"...	97
3.5. Temporalité et art du "relief".....	102
a) Repérage temporel et "mise en contraste".....	104
b) Hétérogénéité temporelle.....	113

**III- DU STATUT DU SUJET À LA RÉALITÉ DU DOUBLE: (KA) SPARD
DE LA NUIT.....**

1. Le "double" dans le péritexte.....	123
1.1. Au seuil du texte.....	123
a) Le nom de l'auteur.....	123
b) Le titre de l'oeuvre.....	128
1.2. L'Avant-texte.....	131
a) L'instance préfacielle.....	132
b) L'épigraphe.....	138
2. Du "Sujet" au "double" dans le texte.....	141

2.1. La structure énonciative.....	142
2.2. Le "double" narratif: statut du sujet dans le texte.....	143
a) "Je" narrant et "Je" narré.....	143
b) Le dispositif narratif.....	145
1. Le récit à la première personne.....	145
2. Le "Je" de la narration.....	148
3. Le "Je" narrateur et auteur-individu.....	149
4. Le récit à la troisième personne.....	149
c) Le concept de "distance".....	153
d) La subjectivité kaléïdoscopique.....	159
2.3. Le "double" linguistique: lieux polyphoniques....	167
2.3.1. Statut de la parole et discours rapporté.....	167
a) Le discours direct "prononcé".....	169
b) Le discours intérieur.....	186
1. Le monologue autonome.....	186
2. Le monologue intérieur.....	194
c) Problème de frontières et mouvance des limites du discours.....	198
1. Discours ou discours direct libre?.....	199
2. Récit ou discours?.....	207
d) Le discours indirect libre.....	211
e) Le cas de la question rhétorique.....	226
2.3.2. Le discours proverbial.....	228
a) Stratégie de "captation".....	230
1. Corpus des formes proverbiales.....	230
2. À la recherche d'éléments constitutifs.....	232

3. Le schème proverbe: Sentences, maximes ou vérités générales?.....	237
4. Mode d'insertion et place de l'énoncé proverbial	241
b) L'art de l'"ostraca" bertrandien.....	241
c) Fonction de l'écriture proverbiale.....	243
1. Argument d'autorité?.....	244
2. Polyphonie et dédoublement de locuteurs.....	245
3. Voix masquée et voix permise: le jeu du sujet.....	247
2.3.3. "On" ou l'illusion du Sujet.....	250
2.4. Le "double" psychologique.....	263
2.4.1. Le concept de l'Autre: le personnage.....	263
2.4.2. Structure du fantasme.....	264
2.4.3. Altérité et décentrement du sujet.....	265
2.4.4. Paradigmes de l'altérité.....	267
a) Le diable.....	267
b) La souffrance.....	268
2.4.5. La circonférence.....	270
3. Du "double" bertrandien au "double" égyptien.....	276
3.1. Le "Ka" des Pharaons.....	276
3.2. La réincarnation et le concept du "double".....	278
3.3. L'un et le multiple: le "Synchrétisme" égyptien...	279
 IV- DU CARNAVAL BERTRANDIEN AU THÉÂTRE D'OMBRES ÉGYPTIEN:	
"KARAGUEUZ" DE LA NUIT.....	283
1. Le Carnaval de <i>Gaspard de la Nuit</i>	284
1.1. Les dyades du Carnaval bertrandien.....	286

a) Grotesque et sublime.....	288
b) Tragique et comique: tragi-comique.....	300
1.2. Les structures du Carnaval bertrandien.....	312
a) Le masque.....	312
b) Le bouffon.....	314
c) Le chronotope extérieur.....	316
d) Le rire.....	320
2. Le Théâtre de <i>Gaspard de la Nuit</i>	325
2.1. Le langage par signes.....	325
a) Le code visuel	326
b) Le code sonore.....	327
2.2. " <i>Karagueuz</i> " de la <i>Nuit</i> et le théâtres d'ombres...331	
a) Sources et influences.....	332
b) Éléments d'un théâtre de marionnettes.....	337
1. L'ombre: création de la forme scénique.....	337
2. Le masque.....	341
3. Le langage.....	342
4. La gestuelle.....	343
2.3. L'image de la marionnette: présence/absence.....	345
2.4. Structure d'un théâtre de marionnettes.....	349
a) La marionnette ou le "pantin".....	350
b) Le marionnettiste.....	352
2.5. L'effigie comme procédé esthétique.....	359
a) Effigie et simulacres.....	360
b) La mise en effigie et la métamorphose.....	361
2.6. Symbolique de la marionnette.....	365
a) Marionnette - effigie - crise du moi.....	365

b) Figure de négativité.....	370
c) Médaille ou clé?.....	371
V- CONCLUSION.....	381
5.1. <i>Fantaisies</i> "à la manière de" l'art égyptien.....	383
5.2. <i>(Ka)spard</i> et l'"incarnation" du double.....	390
5.3. Le <i>Hemout</i> de <i>Gaspard de la Nuit</i> et l'expérience du façonnement.....	398
BIBLIOGRAPHIE.....	405
1. Oeuvres de Louis Bertrand.....	405
1.1. Corpus étudié.....	405
1.2. Écrits divers.....	406
2. Études critiques sur l'oeuvre de Louis Bertrand...	407
2.1. Ouvrages critiques.....	407
2.2. Articles critiques.....	410
3. Ouvrages de critique littéraire et de théorie linguistique.....	413
4. Articles théoriques.....	422
5. Ouvrages sur la culture égyptienne et arabe.....	427
6. Autres oeuvres citées.....	429

"Ah! Si les hiéroglyphes pouvaient parler, il serait possible de percer les secrets des pharaons!"

Florence Maruéjol

L'art égyptien

INTRODUCTION

1.1. Un texte ésotérique?

Dans quelle mesure peut-on considérer *Gaspard de la Nuit* comme un texte ésotérique? Pour répondre à la question tentons de définir tout d'abord la notion d'"ésotérisme". Sera-t-il possible de cerner une telle notion? Vaut-il mieux préciser ses contours?

Pierre Riffard nous oriente. Il nous donne différents synonymes du terme dans la culture gréco-latine

Les principaux synonymes d'"ésotérisme" dans la culture gréco-latine sont: "secret", "arcane", "mystère", "occulte", "doctrine secrète", "tradition sacrée"¹.

et il ajoute qu'en arabe, "ésotérisme" peut être *haqîqa* (vérité/réalité), *sirr* (secret), *ghayb* (mystère), *ma'rifa* (gnose), *bâtin* (ésotérique, (sens) caché).

Ce côté mystérieux, cette part cachée, cette face secrète ou *bâtina*, qui se trouve dans l'ombre constitue un premier contour.

¹ Pierre Riffard, *Ésotérismes d'ailleurs*, Édition Laffont, Coll. Bouquins, Paris, 1997, p. XI.

Un deuxième contour est précisé par les sciences et les arts occultes, invariants ou cadres généraux pour tout texte qui relève de la pensée ésotérique.

Quant à la discipline qui accompagne l'ésotérisme, elle est celle de l'arcane: c'est "le principe ou le serment de ne rien divulguer"². Et le voile se manifeste comme la forme la plus courante de cette loi du silence.

Un autre contour pourrait être tracé par les symboles fréquents de l'ésotérisme à savoir le masque, l'oeil, le miroir, le tombeau, les limbes, la caverne.

En outre, l'ésotérisme en tant que concept est à considérer sous le signe de la dualité. La connaissance, la grandeur, l'absolu et la spiritualité constituent une de ses faces

L'ésotérisme parle haut, fort, beau. Il a le goût de l'ultime. L'ésotérisme, c'est la connaissance de l'excellence. De quoi parle-t-il, en effet? d'absolu, de connaissance parfaite, de sens, de destin, d'amour cosmique, de coïncidences significatives, de transformer le plomb en or, de correspondances entre les hommes et les planètes³.

et la petitesse, la mesquinerie et la pauvreté en constituent une toute autre.

L'ésotérisme... a ses pauvres, ses mendiants, ses vagabonds volontaires ou pas⁴.

² *Ibid.*, p. XII.

³ *Ibid.*, p. 1.

⁴ *Ibid.*

Sur le plan stylistique, Bernard Dupriez parle d'"ésotérisme" quand un texte "trouve son isotopie dans un univers réservé à des initiés"⁵. Cela veut dire que le texte ésotérique est un texte hermétique, obscur, mystérieux au point de paraître illisible, incompréhensible pour certains. Pour d'autres, il deviendra clair, lisible et compréhensible mais après qu'ils aient parcouru le chemin de **l'initiation**, car ce n'est pas donné à tout le monde de bénéficier d'une initiation.

Alors, à quoi reconnaître qu'un texte est ésotérique ou qu'il ne l'est pas?

Un texte est ésotérique par sa double face, par sa discipline, l'arcane, et son voile, par ses images et ses symboles ambigus qui s'adressent à celui qui est capable de les déchiffrer; mais surtout par son aspect occulte, son sens caché et sa part qui vit dans l'ombre, dans la nuit. *Gaspard de la Nuit!*

Gaspard de la Nuit, titre ésotérique? Oui. Il évoque la nuit, domaine de l'interdit, du caché "où l'illusion nocturne devient réalité, où les yeux fermés voient"⁶.

⁵ Bernard Dupriez, "ésotérisme", *Clé des procédés*, Cédérom.

⁶ Henri Corbat, *Hantise et Imagination chez Aloysius Bertrand*, José Corti, Paris, 1975,

Mais le texte de *Gaspard de la Nuit* est ésotérique. Selon Réjane Blanc, nombreuses sont les traces d'ésotérisme qui sourdent des pages du recueil. Non seulement, elles sont nombreuses mais aussi très diverses.

D'une part, le texte bertrandien touche à la sorcellerie, à la magie, à l'alchimie et au spiritisme. Son auteur avait une prédilection pour toutes sortes de manuscrits obscurs et de grimoires. Et la raison?

On ne peut pas ne pas souligner chez Bertrand une étroite corrélation entre d'une part, sa misère matérielle et le repli dans l'ombre qu'elle impose et d'autre part, le goût pour les sciences occultes dans l'étude desquelles il se terre⁷.

Ainsi, sa tendance à la solitude et son goût pour l'isolement le font se retrancher dans la lecture des ouvrages occultes. R. Blanc insiste également sur le goût extravagant de Bertrand pour l'histoire médiévale. D'après lui, cet homme était féru de chroniques médiévales. Et même Dijon, la ville du poète, était en mesure de fournir par ses richesses tant historiques qu'artistiques et par ses traditions populaires tout ce qui pouvait satisfaire chez Bertrand son penchant pour la solitude et les choses mystérieuses.

Texte ésotérique aussi par la présence de la discipline de l'arcane, qui trouve dans la forme voilée

p. 14.

⁷ Réjane Blanc, *La Quête alchimique dans l'oeuvre d'Aloysius Bertrand*, Nizet, Paris, 1986, p. 25.

de quoi refléter la conception artistique de son auteur. Ce voile empêche le non-initié d'accéder au sens caché, à la théorie implicite. Et Gaspard tient la promesse de ne pas divulguer le secret.

Et que si on demande à l'auteur pourquoi il ne parangonne point en tête de son livre quelque belle théorie littéraire, il sera forcé de répondre que monsieur Séraphin ne lui a pas expliqué le mécanisme de ses ombres chinoises, et que Polichinelle cache à la foule curieuse le fil conducteur de son bras. - Il se contente de signer son oeuvre⁸.

Est-ce là l'énigme? Ou peut-on la trouver encore dans les textes du recueil? Les pièces donnent le prestige d'une énigme claire mais inépuisable. "Rien de plus transparent que ces courtes pièces apparemment descriptives, et pourtant un sens se dérobe sous la surface lisse et recommence entre les lignes qu'on vient de lire... tout semble insaisissable (...)"⁹.

Et la double face de l'art qu'il évoque dans la deuxième préface? Ne nous renseigne-t-elle pas davantage sur cette dimension ésotérique de l'oeuvre? Nous trouvons dans ce que nous dit Gaspard un écho de la théorie de Riffard.

L'art a toujours deux faces antithétiques, médaille dont, par exemple, un côté accuserait la ressemblance de Paul Rembrandt, et le

⁸ Préface de *Gaspard de la Nuit*, Édition Milner, p. 80.

⁹ Raymond Schwab, Avant-propos de *Gaspard de la Nuit*, Éd. de l'Odéon, 1950, p. 12.

revers, celle de Jacques Callot. - Rembrandt est le philosophe à barbe blanche qui s'encolimaçonne en son réduit, qui absorbe sa pensée dans la méditation et dans la prière, qui ferme les yeux pour se recueillir, qui s'entretient avec des esprits de beauté, de science, de sagesse et d'amour, et qui se consume à pénétrer les mystérieux symboles de la nature. - Callot, au contraire, est le lansquenet fanfaron et grivois qui se pavane sur la place, qui fait du bruit dans la taverne, qui caresse les filles de bohémiens, qui ne jure que par sa rapière et par son escopette, et qui n'a d'autre inquiétude que de cirer sa moustache. - Or, l'auteur de ce livre a envisagé l'art sous cette double personnification (...)¹⁰.

Bertrand parle toujours en termes d'ésotérisme. Ne poursuit-il pas ce principe alchimique fondamental qui comme la médaille regroupe deux éléments opposés?

1.2. Ésotérisme et Crise du Moi

Cette double postulation, qui est celle du Voyage baudelairien, mise dans la bouche de Gaspard, rejoint la bipartition de l'art établie par Bertrand dans la première préface. Le sentiment et l'idée, Dieu et Satan se partageraient son Art poétique.

D'où vient cette vision antithétique? Quelle est la source de cette double personnification de l'art?

Cette pensée par dualité, nous devons la chercher

¹⁰ Préface de l'oeuvre, *op. cit.*, p. 79

avant tout dans Bertrand l'homme. *Gaspard de la nuit* est de la main d'un être qui capte l'antithèse en sa personne même. Le problème que soulève l'oeuvre bertrandienne est en fait le problème de son auteur. La source se trouve dans la personnalité de Bertrand et dans sa conception de la vie, qui pour lui, est un tableau dessiné à la perfection, qui fascine par sa lumière, qui éblouit par sa beauté, qui séduit par son art. Ce tableau est preuve de puissance. Mais il n'y a jamais de lumière sans ombre. Le tableau garde un côté obscur, sombre, amer. Quels sont ces spectacles de la mort, de la violence, de la guerre, de la souffrance, de la sécheresse et surtout de la maladie? Spectacles affreux, horribles et noirs. Ils représentent le Mal sur terre. Bertrand est la voix de ces profondes tortures de l'âme humaine. Ses cris se font l'écho des souffrances, angoisses, craintes, espoirs ou désespoirs de millions d'hommes qui, de génération en génération, s'en sont préoccupés.

Cette vision double et antithétique de la vie annonce le conflit dans l'âme bertrandienne et la crise du Moi. Bertrand est cet être souffrant de sa misère, de sa pauvreté, de sa maladie, de sa condition humaine. Il est cet être hanté par l'image du Mal et l'obsession de la mort. Selon J. de Marthold, Bertrand est champ de bataille; deux forces, l'homme visible terrestre et

l'homme invisible astral se livrent en lui un incessant combat¹¹. Ainsi, l'apparente contradiction de Gaspard Satan se refusant l'existence même, et sondant le ciel à la recherche de l'art se résout dans la nature ambiguë de Bertrand.

Où trouver l'harmonie? Peut-il l'espérer d'une vie accommodée aux seules exigences sociales (accommodement mensonger)? Se replier sur soi? Face à une société qui le rejette, à une réalité qui le déçoit, face à la misère et au Mal qui le hantent, Bertrand devient un être solitaire, exilé, exclu, paria social; mais en même temps assoiffé d'idéal, de sublime et d'immortalité.

Que faire alors? Pour Bertrand, l'homme, faut-il s'encolimaçonner en son réduit comme Rembrandt le philosophe qui cherche à recueillir des esprits de beauté? Faut-il rechercher la rêverie qui répond à l'angoisse métaphysique? Demander la solution au seul monde du rêve et des images qui nous remet en contact avec le sens primitif de l'être intérieur?

Et Bertrand l'artiste, doit-il extérioriser sa conception du monde? Dès lors, il se lance à la recherche d'une nouvelle structure afin de réaliser une oeuvre

¹¹ Jules de Marthold, Préface de *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, édition illustrée par Max Dutzauer, Paris, Maison du Livre, 1904.

d'art qui soit à l'image de la vie. Cette oeuvre, qui transpose la double conception de l'existence, sera la seule expression possible d'une conscience tiraillée entre réel et idéal.

1.3. Itinéraire

Marie-Jeanne Durry résume de manière claire la question qui nous occupe: que sont, d'où viennent ces fantaisies, ballades ou poèmes en prose qui constituent *Gaspard de la Nuit*?

Au terme de quelques remarquables pages, elle laisse à une citation de Voltaire le soin d'exprimer sa conclusion:

On confond toutes les idées, on transpose les limites des arts, quand on donne le nom de Poème à de la Prose¹².

Le problème que pose Durry est celui qui s'est posé, il y a deux siècles, à Victor Pavié, à Sainte-Beuve, et que C. Sprietsma traduit dans sa préface de *La Volupté* par une série de questions. Pour lui, quel rapport y a-t-il entre la prose et les vers de Bertrand? Pourquoi fit-il sa poésie en prose et non en vers? D'où et quand lui vint l'idée de diviser ses pièces en quatre, cinq, six ou sept alinéas ou couplets, comme il le demande dans ses

¹² Voltaire cité par Marie-Jeanne Durry, "Autour du poème en prose", in *Mercure de France*, Février 1937, p. 495.

instructions au metteur en pages?¹³ Où peut-on trouver les sources de cette nouvelle forme à laquelle Bertrand a donné naissance? Dans les arts et les sciences occultes ésotériques?

Aloysius "blêmi(t) sur les livres magiques de Cornélius Agrippa"¹⁴, "bu(t) l'elixir de Paracelse le soir avant de (se) coucher"¹⁵, "feuille(a) pendant trois jours et trois nuits,... les livres hermétiques de Raymond-Lulle"¹⁶. Peut-être les sciences occultes seront-elles pour lui un refuge dans son problème d'existence, dans la mesure où elles représentent la recherche d'un mode de connaissance différent, et surtout parce que cette quête s'effectue dans l'ombre; mais constituent-elles la source artistique de son nouveau genre littéraire, de la nouveauté de son écriture? Les épigraphes de Pierre Vicot ou de Jean Bodin qui parsèment l'oeuvre, bien qu'elles annoncent l'alchimie, la sorcellerie, voire la démonomanie, n'expriment que le goût de Bertrand pour le mystère, "jamais elles ne seront l'oeuvre scientifique d'un poète initié"¹⁷.

Cependant, C. Sprietsma trouve deux sources

¹³ Cargill Sprietsma, préface des *Oeuvres Poétiques : La Volupté et pièces diverses*, édition publiée d'après les manuscrits de l'auteur, H. Champion, Paris, 1926, p. VII.

¹⁴ Préface de *Gaspard de la Nuit*, *op. cit.*, p. 73.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Éd. Milner, p. 101.

¹⁷ H. Corbat, *op. cit.*, p. 46.

artistiques aux textes de Bertrand. La première est la "Chanson indienne" du *Génie du Christianisme* qui a une similarité formelle avec les pièces de *Gaspard de la Nuit*. Et comme Bertrand fut initié aux littératures étrangères: anglaise, allemande, italienne et espagnole, le deuxième modèle que Sprietsma nous présente est constitué de quelques strophes extraites du quatrième chant de la *Dame du Lac* de Walter Scott.

De son côté, M. Milner a trouvé dans la prose en versets de Ferdinand Langlé un modèle qui annonce, aussi bien par le contenu que par la forme, les pièces ciselées de l'oeuvre bertrandienne¹⁸.

Or pour nous, il s'agit beaucoup plus de trouver ce qui a donné à Bertrand un modèle pour sa conception artistique aussi bien sur le plan du signifiant que sur celui du signifié. "Or, comme le but de sa vie était l'immortalité par une création artistique, il chercha ailleurs"¹⁹.

1.4. Vers l'Égypte

L'Égypte, est-elle cet ailleurs? Un texte qui, à notre connaissance, n'a pas fait jusqu'ici l'objet d'une étude particulière peut nous donner l'espoir de trouver une voie d'accès à l'oeuvre bertrandienne. C'est le texte

¹⁸ Max Milner, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire (1772-1861)*, Corti, Paris, 1960, p. 204.

¹⁹ C. Sprietsma, *op. cit.*, p. VII.

dont Cargill Sprietsma fit connaître le manuscrit²⁰. Il est le premier poème en prose écrit par Bertrand. Daté de 1826 sur le manuscrit, ce texte fut lu en 1827 à la société d'Études de Dijon. Il a été trouvé dans *Le Cabinet de lecture* sous le titre de *Poésie Arabe* et la signature L.B. Voici le texte intégral

J'aime de ces contrées
 Les doux parfums brûlants,
 Sur les vitres dorées
 Les feuillages tremblants,
 L'eau que la source épanche
 Sous le palmier qui penche,
 Et la cigogne blanche
 Sur les minarets blancs.

Les Orientales

"J'aperçus de loin une multitude
 de lumières roses. C'était le
 repos d'une caravane".

Chateaubriand

(*Itinéraire*)

SCÈNE TURQUE

SCÈNE INDOUSTANE

Le soir, aux portes de Schiraz

Les cigales demeurent suspendues sans voix aux
 feuilles cotonneuses du figuier; le lourd
 moucheron, couleur de feu, que le soleil
 couchant aveugle, fait son lit du calice d'une
 rose; et les demoiselles bleues s'envolent à
 la surface des eaux en livides essaims comme
 des papillons de nuit.

²⁰ *Ibid.*, p. 59 à 61.

Les paons roucoulent sur les toits du caravansérail; la famille de la cigogne crie dans les combles de la mosquée; les tourterelles jouent au bord des murs élevés du jardin de l'Emir; les troupeaux dorment couchés dans la prairie, et le pasteur, appuyé sur la houlette, voit, lente et pâle, la lune se lever derrière les collines.

Le marchand s'assied sur la terrasse; les femmes entrent au bain public, les chameliers mènent les dromadaires à l'abreuvoir: les forgerons du faubourg alimentent la fournaise et tourmentent le fer à coups de marteau; mille étoiles de feu s'échappent de l'enclume enflammée et jonchent la rue.

Une caravane campe depuis trois jours à l'orient de Schiraz, non loin du chemin qui conduit à la Mecque; les fallots brillent dans les airs, des bayadères et des almées dansent à la porte des pavillons: on entend retentir autour des tentes le son joyeux du fifre et les roulements sonores du tambourin turc.

Des enfants sont attroupés auprès d'un pauvre et vieux derviche assis sur les marches de la fontaine de marbre: les uns lui tirent malicieusement la barbe, les autres lui dénouent les cordons de ses sandales, ou lui dérobent un moment son rosaire: lui, sourit, gronde, et pourtant leur raconte la merveilleuse histoire des Sept Dormants.

Cependant le turban des muezzins s'est montré au haut des minarets: voici l'heure de la cinquième prière; et déjà s'allument les lampes dans les barques des pêcheurs qui chantent toute la nuit en s'abandonnant au courant du fleuve.

Max Milner, dans son introduction à *Gaspard de la Nuit*, n'a trouvé rien d'original dans l'inspiration de cette scène indoustane

C'était une scène indoustane, dont la couleur orientale n'était ni plus ni moins authentique que celle que Victor Hugo allait répandre à profusion l'année suivante dans son célèbre recueil, mais la forme avait de quoi surprendre²¹.

Ses notes mettent l'accent sur les recherches de rythmes et de sonorités, sur le caractère descriptif du texte bertrandien, rien de plus.

Or, cette poésie arabe nous donne l'impression de lire une page des *Mille et Une Nuits*. Bertrand semble fasciné par une atmosphère typiquement orientale. Réminiscences de la Mésopotamie ou plus précisément encore de l'Égypte? Mais comment ne pas penser à l'Égypte? Ces descriptions de la foule des chameliers qui mènent les dromadaires à l'abreuvoir, des forgerons qui tourmentent le fer ou encore des pêcheurs dans leurs barques ne traduisent-elles pas un intérêt porté par Bertrand aux motifs de l'art pictural de l'Égypte pharaonique? Ces images du derviche, symbole de sagesse et de recueillement, ou des muezzins qui annoncent la prière d'*al ishaa* du haut des minarets ne représentent-elles pas l'aspect religieux, principe fondamental dans l'univers des croyances des anciens Égyptiens? Cette évocation de la fête avec ses falots, son tambourin et sa danse, ne vivifie-t-elle pas le souvenir des nuits du Ramadan avec leur aspect carnavalesque?

²¹ Max Milner, Introduction à *Gaspard de la Nuit*, p. 8.

Devrait-on donc chercher les sources des *Fantaisies* dans le pays des Pharaons? Mais Gaspard est le Sphinx qui a adopté dès le départ la discipline de l'arcane et qui a promis de ne pas divulguer le secret. Comment alors chercher l'Égypte dans le recueil? Est-elle absente ou présente? Aucun des titres des six livres ou des poèmes qui les composent ne porte sur elle.

Cependant, deux citations nous indiquent explicitement qu'il y a une présence de l'Égypte dans *Gaspard de la Nuit*. La première est une évocation de la terre égyptienne dans la première préface

Toute originalité est un aiglon qui ne brise
la coquille de son oeuf que dans les aires
sublimes et foudroyantes du Sinaï²².

et la deuxième, évoquant cette fois-ci l'Égyptien, clôt le recueil

C'est que je naquis aiglon avorté! L'oeuf de
mes destinées, que n'ont point couvé les
chaudes ailes de la prospérité, est aussi
creux, aussi vide que la noix dorée de
l'Égyptien²³.

Ainsi, Bertrand réalise, par une "structure enveloppante"²⁴, l'image de la circonférence ou du cercle alchimique; et *Gaspard de la Nuit* se trouve pris de bout en bout dans les bras de l'Égypte.

²² Préface de *Gaspard de la Nuit*, op. cit., p. 75.

²³ Éd. Milner, p. 246.

²⁴ L'expression est de Monique Parent dans son ouvrage *Saint-John Perse et quelques devanciers. Études sur le poème en prose*, Klincksieck, Paris, 1960.

Pourquoi Bertrand a-t-il interrogé le pays des Pharaons? À cette quête alchimique de l'art, de la pierre philosophale, du graal; à cette recherche d'une forme qui puisse satisfaire à l'aspiration absolue et au désir d'immortalité de notre poète, qu'est ce que l'univers égyptien pouvait lui offrir?

Entre *Gaspard de la Nuit* et l'Égypte, tout l'ésotérisme devient possible si l'on prouve que des liens existent, que des analogies se dessinent et que des correspondances ont lieu.

Sur le plan de l'image, l'Égypte ésotérique peut lui fournir le sens des motifs qui parsèment son oeuvre. La noix dorée de l'Égyptien évoquée par Bertrand peut être le symbole de l'oeil "oudgat". Pourquoi pas? Les images de momification, de sépulture, de linceul liées à l'apparition des êtres maléfiques, et plus précisément à celle de Scarbo, scarabée, durant la nuit reprennent des thèmes chers à la croyance du peuple égyptien, aussi bien que des motifs récurrents dans tout l'art figuratif de l'Égypte pharaonique. *Les Cinq doigts de la main*, sixième poème du premier livre, est la "Khamsa" talisman moyen-oriental.

En poursuivant l'examen des rapports entre le texte bertrandien et les concepts égyptiens, on est loin de

négliger la valeur du bestiaire fantastique de Bertrand. Revoyons-en les éléments: l'araignée et sa toile, les moucheron, la tarentule à trompe d'éléphant et la peau de serpent. Cette dernière est symbole de la vie qui se renouvelle, le serpent qui mue accède à une nouvelle vie, une seconde naissance en quelque sorte. Cette seconde naissance, cette nouvelle vie, ne voit-on pas là une croyance des anciens Égyptiens? C'est l'idée de résurrection et de la vie seconde.

Et la lune des Nuits de Gaspard? Voici ce que note Gilbert Durand à propos du symbolisme lunaire

Le symbolisme lunaire apparaît en ses multiples épiphanies comme étroitement lié à l'obsession du temps et de la mort. Mais la lune, non seulement est le premier mort, mais encore le premier mort qui ressuscite. La lune est donc à la fois mesure du temps et promesse explicite de l'éternel retour²⁵.

Et Réjane Blanc voit dans cette création de Bertrand

(...) une oeuvre de la nuit sur la nuit, sur une nuit où apparaît, disparaît puis reparait la lune, trait d'union entre les ténèbres et la lumière, entre la mort et la re-naissance, avec son cortège de fantômes et d'hallucinations!²⁶

Dans son texte intitulé *À un Bibliophile*, Bertrand nous parle des trois sciences du chevalier, fauconnerie,

²⁵ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Dunod, Paris, 1984, pp. 337 - 360.

²⁶ R. Blanc, *op. cit.*, p. 161.

blason, astrologie, qui "sont aujourd'hui méprisées (...). Toute tradition de guerre et d'amour s'oublie"²⁷. Cet aveu nostalgique rejoint un aspect très essentiel dans l'art égyptien à savoir l'aisance dans la représentation des animaux, de la chasse et du paysage, le goût de l'ornement et de l'héraldique, la familiarité avec la science des signes. C'est ainsi que les symboles égyptiens s'entrelacent avec des images du texte de Bertrand et forment une sorte de vaste toile, de tapisserie.

L'Égypte ésotérique peut lui communiquer aussi sa discipline de l'arcane à l'aide de ses Hiéroglyphes. N'oublions pas que l'Égyptien du temps des pharaons était un être qui pensait sans écrire un système, sans élaborer des concepts, un être qui préfère un jeu de registres, une succession d'approches.

Pour celui qui envisage la vie toujours selon une double postulation, la pensée du peuple égyptien, pensée par dualité, constitue une source d'inspiration. L'Égyptien combine la vie et la mort, le haut et le bas, l'agriculture et l'astronomie. Rien de plus illustratif que ces dessins d'animaux, d'astres et de graines, qui donnant sens à des phénomènes sans rapport entre eux,

²⁷ Éd. Milner, pp. 176 - 177.

sont pourtant en correspondance. En fait, ces éléments participant d'une même vie faite de mort et de renaissance, servent d'analogies à un système de pensée basé essentiellement sur des polarités.

1.5. Congruence

Si le secret de *Gaspard de la Nuit* est dans le pays des Pharaons, cette présence égyptienne est implicite, oblique, en filigrane. Présence oblique, qui n'est pas sans poser quelques problèmes. Comment faut-il réunir les points de contact? Comment peut-on regrouper les multiples aspects? S'agit-il d'autres perspectives? Si oui, à quel niveau doit-on se situer? Au niveau de la structure de l'oeuvre? des principes organisateurs du texte? des images, des motifs ou des procédés stylistiques?

Malgré le rôle important que joue sans doute l'univers imaginaire égyptien dans le déchiffrement des aspects hiéroglyphiques de *Gaspard de la Nuit*, les rapports du texte bertrandien avec l'Égypte n'ont pas encore fait l'objet de recherches. Dans la bibliographie existante, plutôt mince, sur Bertrand, le lien avec le monde égyptien n'est pas mentionné.

Ce que nous nous proposons dans cette étude, c'est donc de faire ce travail, d'étudier les relations de *Gaspard de la Nuit* avec l'Égypte, de voir dans quelle mesure on peut parler de congruence de *Gaspard de la Nuit* avec l'univers fictionnel de la culture égyptienne.

Trois axes, qui nous paraissent essentiels dans l'étude de l'oeuvre d'Aloysius Bertrand, permettent d'orienter notre approche. Ces trois axes sont: la scène, l'un et le multiple.

Sur le premier axe repose notre hypothèse qui relie le tableau bertrandien avec l'aspect scénique de l'art figuratif des anciens Égyptiens.

Le deuxième axe nous permet d'établir un lien entre le Sujet bertrandien et la notion du double ou "Ka" égyptien.

Quant au troisième axe, il nous guide dans notre tentative de tirer le Carnaval bertrandien vers le théâtre du "Karagueuz" égyptien. Ainsi notre analyse se fera en trois chapitres.

Le premier chapitre, **Du "tableau" bertrandien aux hiéroglyphes de l'art figuratif égyptien**, porte essentiellement sur le caractère pictural et visuel du texte de Bertrand. L'étude du dispositif et des procédés de la description met l'accent sur l'aspect représentatif

et scénique du tableau chez l'auteur.

D'une part, à la lumière des travaux de Jean-Michel Adam et de Philippe Hamon, nous tentons une approche des éléments du système configuratif de la description.

D'autre part, l'analyse de la forme du texte par ses procédés typographiques, par ses techniques de spatialisation, montre chez Bertrand une sorte de "mise au carreau", principe fondamental dans l'art pictural de l'ancienne Égypte.

En nous référant aux travaux de Benveniste, de Weinrich, de Pouillon et de Vet nous essayons de voir dans quelle mesure les phénomènes d'hétérogénéité temporelle, les notions de premier plan, d'arrière plan contribuent à la création du "relief" dans les tableaux de *Gaspard de la Nuit*.

Dans le deuxième chapitre, nous étudions **Le statut du Sujet et la réalité du double dans (Ka)spard de la Nuit**. Il s'agit de voir dans quelle mesure la problématique du sujet peut inscrire le "double" dans le discours bertrandien. L'analyse des éléments péritextuels, à la lumière des travaux de Genette, aide à montrer les problèmes du statut de l'auteur par rapport au texte. Une approche de la structure narrative et énonciative du texte, s'inscrivant dans le cadre pluridisciplinaire de la narratologie, de la linguistique

textuelle, de la pragmatique et de l'analyse du discours, se propose de montrer le fonctionnement du discours bertrandien sur des phénomènes d'hétérogénéité, de fixer quelques points de repère pour appréhender les lieux d'émergence et les modes d'intervention du Sujet parlant.

La théorie de la polyphonie, élaborée par Oswald Ducrot ainsi que les travaux d'Antoine Culioli nous permettent de traiter la question de la voix et donc celle de la présence du Sujet parlant.

Le statut de la parole dans l'oeuvre est également mis en cause. L'étude du discours rapporté (discours direct, discours direct libre, discours indirect libre) permet de montrer la variété des formes, qui peuvent inscrire le double, ainsi que le surfonctionnement de la subjectivité à travers quelques exemples d'énoncés: commentaires, énoncés proverbiaux ou autres énoncés métadiscursifs du Sujet.

Le troisième chapitre, intitulé **Du Carnaval bertrandien au théâtre d'ombres égyptien: "Karagueuz" de la Nuit**, montre comment le Carnaval de *Gaspard de la Nuit* relie le texte bertrandien, non seulement au théâtre, mais plus précisément au théâtre d'ombres égyptien. Une étude des structures et des dyades carnavalesques, à la lumière des travaux de Bakhtine et de Kristeva, est possible. L'analyse des différents éléments qui relèvent

de la représentation théâtrale dans *Gaspard de la Nuit* tire l'oeuvre vers le théâtre du Karagueuz. Le concept de "marionnette", non seulement traite le problème de la troisième instance sur la scène bertrandienne, mais aussi aide à élaborer une théorie du personnage. Cette théorie met en cause la crise du Sujet et la problématique du moi, éclaire la conception bertrandienne de l'art comme de la vie.

Ainsi, nous tenterons simplement de retracer une partie du chemin bertrandien dans l'univers de l'imaginaire égyptien, chemin qui l'a conduit jusqu'aux "aires sublimes et foudroyantes du Sinaï".

Chapitre premier

Du "tableau" bertrandien
aux hiéroglyphes de l'art figuratif égyptien

I- DU "VISUEL"

Si le problème fondamental du poème en prose a toujours été de trouver un substitut pour les qualités musicales qui se dégagent normalement de la versification traditionnelle, *Gaspard de la Nuit* laisse voir une prédominance pour les éléments visuels. Et si Bertrand a choisi comme sous-titre pour son recueil "Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot", c'est que ce titre révèle le goût de Bertrand pour la transposition d'art, sa passion pour la peinture.

Il faut dire que toute une tradition dans la conception de la poésie rapproche celle-ci de la peinture, comme l'art figuratif par excellence. Lessing¹ met l'accent sur le fait que, dès l'Antiquité, le poète latin Horace a formulé ce lien, "*ut pictura poesis*" qui doit montrer la poésie comme une peinture. Poésie et peinture constituent deux modes de représentation que le métalangage critique met en équivalence en les saisissant comme une même activité de mimésis orientée en l'une et en l'autre vers la production d'effets de réel. Si la peinture adresse un message aux yeux, la poésie adresse un message à l'esprit. La peinture "fait voir", et la poésie "représente".

¹ Nous reprenons l'idée de G. E. Lessing dans son ouvrage *Du Laocoon ou des limites respectives de la poésie et de la peinture*, Antoine-Augustin Renouard éd., Paris, 1802.

1.1. Le système descriptif "optique"

a) Description - Picturalisation - Visualisation

La poésie de Bertrand, dans son désir de rivaliser avec la peinture, fait de la description une immense utilisation. La plupart des poèmes sont des morceaux descriptifs. Citons à titre d'exemples *Harlem*, *Le Maçon*, *Ondine*, *Départ pour le Sabbat*, etc...

Dans *Gaspard de la Nuit*, il y a une mise en relief de la description qui passe par l'accentuation de son "cadre", de ses démarcations initiale et clausurale, de son système configuratif².

Tout d'abord, le texte bertrandien a tendance à localiser ses descriptions à des endroits stratégiques. En fait, "l'exposition"³ ou le premier couplet de chaque texte tend le plus souvent à prendre systématiquement la forme d'une description, comme dans *le Marchand de tulipes*

Nul bruit si ce n'est le froissement de feuillets de vélin sous les doigts du docteur Huyltén qui ne détachait les yeux de sa Bible jonchée de gothiques enluminures, que pour admirer l'or et le pourpre de deux poissons captifs aux humides flancs d'un bocal⁴.

² Le terme est de R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Éd. de Minuit, 1966, p. 109.

³ Philippe Hamon, *Du Descriptif*, Hachette Supérieur, Paris, 1993, p. 166.

⁴ Éd. Mliner, p. 95.

dans *la Barbe pointue*

Or, c'était fête à la synagogue, ténébreusement étoilée de lampes d'argent, et les rabbins en robes et en lunettes, baisaient leurs talmuds, marmottant, nasillonnant, crachant ou se mouchant, les uns assis, les autres non⁵.

ou encore dans *le Fou*

La lune peignait ses cheveux avec un démêloir d'ébène qui argentait d'une pluie de vers luisants les collines, les prés et les bois⁶.

Plusieurs poèmes se terminent également par des couplets descriptifs. Citons à titre d'exemple *le Raffiné*

Et le raffiné se panadait, le poing sur sa hanche, coudoyant les promeneurs, et souriant aux promeneuses. Il n'avait pas de quoi dîner; il acheta un bouquet de violettes⁷.

Les Gueux de Nuit,

Et c'est ainsi que s'acoquinaient à un feu de brandons, avec des gueux de nuit, un procureur au parlement qui courait le guilledou, et les gascons du guet qui racontaient sans rire les exploits de leurs arquebuses détraquées⁸.

Le Maçon,

Et le soir, quand la nef harmonieuse de la cathédrale s'endormit, couchée les bras en croix, il aperçut, de l'échelle, à l'horizon, un village incendié par des gens de guerre,

⁵ *Ibid.*, p. 93.

⁶ *Ibid.*, p. 137.

⁷ *Ibid.*, p. 118.

⁸ *Ibid.*, p. 111.

qui flamboyait comme une comète dans l'azur⁹.

Des couplets descriptifs servent aussi comme jointures entre des focalisations différentes. On a un exemple dans *les Deux Juifs*, où le couplet suivant succède à une scène focalisée sur le personnage

Mais alors une troupe de gens se rua avec vacarme des bouges du voisinage; et des cris éclatèrent sur mes vitraux comme les dragées d'une sarbacane¹⁰.

Le même procédé se trouve dans *la Tour de Nesle* où la description est un échangeur de focalisation entre une partie du texte centrée sur les personnages et une partie centrée sur un spectacle extérieur

L'incendie, qui n'était d'abord qu'un innocent follet égaré dans les brouillards de la rivière, fut bientôt un diable à quatre tirant le canon et force arquebusades au fil de l'eau¹¹.

Ensuite, la description résulte de la conjonction d'un ou de plusieurs personnages avec un décor, un milieu, un paysage, une collection d'objets. Ce milieu ou ce qu'on pourrait appeler une "localisation", thème introducteur de la description, déclenche l'apparition d'une série de sous-thèmes, d'une nomenclature, dont les unités constitutives sont en relation métonymique

⁹ *Ibid.*, p. 90.

¹⁰ *Ibid.*, p. 109.

¹¹ *Ibid.*, p. 115.

d'inclusion avec lui. Prenons comme exemple le texte intitulé *le Maçon*. On pourrait répartir son thème introducteur et sa nomenclature ainsi

Personnages	Thème introducteur	Nomenclature	Ensemble de prédicats
le maçon	la ville	églises, bâtiments, fortifications, troupes	tarasques de pierre, galeries, fenêtres, clochetons, citadelle, palais, monastères, cavalier, soudards

Comme un peintre, Bertrand rend la description de la ville très précise allant jusqu'au petit détail qui permet au spectateur de distinguer l'eau qui coule des tarasques de pierre, le point gris de l'aile du tiercelet, le chapeau du cavalier à trois cornes, etc...

La description bertrandienne est une peinture. Il faut la concevoir dans un but optique, la prendre dans un sens pictural et visuel. Dans la première préface du recueil, il y a une picturalisation du Dijon médiéval; et dans la deuxième préface figure une série de noms de peintres.

Ce que traduit l'ordre de la description chez Bertrand c'est le triomphe du visuel. À la lecture des textes de *Gaspard de la Nuit*, on voit qu'il y a une subordination de la lecture au regard, une conversion de l'écrit en spectacle. La description chez Bertrand consiste "à exposer" aux yeux, "à donner à voir". Le lecteur devient un spectateur devant un tableau.

Description, picturalisation et visualisation sont trois termes qui s'emboîtent l'un dans l'autre, donnant la réalité de l'image que perçoit le lecteur-spectateur d'un texte de *Gaspard de la Nuit*.

b) Le concept de "tableau"

Bertrand lui-même concevait chaque pièce de son oeuvre comme un tableau. Le premier livre du recueil avait pour titre, dans le manuscrit, "Tableaux de l'école flamande". Cette notion de "tableau" est très remarquable dans plusieurs textes. Prenons comme exemple *Harlem* premier tableau de l'"École flamande". Le titre du poème prend toute sa valeur, du fait qu'il est le seul nom propre isolé dans une phrase sans verbe, non accompagné d'un article ou d'une conjonction, comme le sont les autres noms propres figurant dans le poème¹². Ce titre

¹² Nous reprenons l'idée de H. H. Goldsmith dans son article "Art and Artifact: Pictorialization in *Gaspard de la Nuit*", *French Review*, Baltimore, vol. XLIV, no. 2, 1971, p. 133. En voici le texte intégral: "the proper noun, *Harlem*, is isolated in a verbless clause; it is not supported by article or conjunction, as are the other nouns around which the poem is built. It thus acquires special value

est le premier signe qui crée chez le lecteur le sentiment qu'il est devant un tableau. Le poème est riche en souvenirs de tableaux flamands et hollandais. Objets, personnages, maisons évoquent des éléments empruntés à la peinture flamande. Un panorama statique est dessiné à l'aide des ces deux couplets

Et le canal où l'eau bleue tremble, et
l'église où le vitrage d'or flamboie, et le
stoël où sèche le linge au soleil, et les
toits, verts de houblon.

Et les cigognes qui battent des ailes autour
de l'horloge de la ville, tendant le col du
haut des airs et recevant dans leur bec les
gouttes de pluie¹³.

Ce qui est remarquable est l'emploi de l'article défini "le" qui concourt à la création d'une certaine familiarité avec cette peinture impressionniste. Il aide à cerner, à donner un contour à l'élément représenté. C'est précisément *le linge, le stoël* et non pas *un linge* ou *un stoël* quelconque.

En prolongant notre regard sur ce tableau, nous apercevons qu'à partir du quatrième couplet la perspective retrace, et d'une vue distanciée dont la description du panorama tenait lieu, Bertrand passe à celle des types humains, tout en gardant le même patron syntaxique et le type de phrases nominales.

Et l'insouciant bourguemestre qui caresse de

as a thing-in-itself (...)".

¹³ Éd. Milner, p. 87.

la main son double menton, et l'amoureux fleuriste qui maigrit, l'oeil attaché à une tulipe¹⁴.

Dans les deux derniers couplets, Bertrand nous présente dans une succession rapide cinq autres tableaux: la bohémienne, l'enfant, le vieillard, les buveurs, la servante. Ces figures humaines sont fixées dans des attitudes typiques qui évoquent le statisme de la peinture flamande.

À considérer le tableau de Bertrand, on se rend compte qu'il présente, simultanément, une diversité d'actions, une multiplicité de scènes. Ceci réclame une activité énergique de l'oeil du lecteur-observateur qui cherche à saisir la diversité des petites scènes juxtaposées. Le premier couplet de *Harlem* souligne la multiplicité d'optiques qui va être offerte à l'oeil du spectateur. Harlem est peint non par un seul peintre, mais par quatre: Breughel, Neefs, Teniers, Rembrandt. Dans le deuxième couplet, l'oeil est frappé également par quatre éléments: le canal, l'église, le stoël et les toits, images intensément visuelles. En même temps, l'attention du lecteur-observateur est divisée entre les autres couplets qui suivent, dont chacun contient des images juxtaposées, plutôt que reliées, les unes aux autres.

¹⁴ *Ibid.*

Sur le plan stylistique, l'emploi de la conjonction "et" contribue à créer la simultanéité et l'immédiateté de l'impression. Avec chaque "et", un nouvel élément est introduit et présenté à la vue. Par sa répétition, il se produit un effet d'autonomisation de chacun des éléments, qui apparaissent dans une focalisation successive

Et.....et.....et.....et.....
 Et.....et.....
 Et.....et.....
 Et.....et.....et.....
 Et.....et.....

Nous trouvons ce procédé de répétition anaphorique, *leitmotive* de l'écriture bertrandienne, dans d'autres textes, comme *le Maçon*,

Il voit les tarasques de pierre (...).
Il voit les fortifications (...).
Ce qu'il voit encore, ce sont des soudards (...)¹⁵.

Dans *le Capitaine Lazare*,

Il s'assied dans son fauteuil de velours (...).
Il s'assied dans sa banque de bois d'Irlande (...)¹⁶.

Dans *la Chambre gothique*

...**si ce n'était** à minuit, - l'heure blasonnée de dragons et de diables (...).
Si ce n'était que la nourrice qui berce avec (...).
Si ce n'était que le squelette du lansquenet (...).
Si ce n'était que mon aïeul qui descend (...)¹⁷.

¹⁵ Éd. Milner, p. 89.

¹⁶ *Ibid.*, p. 91.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 133 - 134.

Dans *Un Rêve*,

... Ce furent d'abord, - ainsi j'ai vu, ainsi je raconte (...).
 Ce furent ensuite, - ainsi j'ai entendu, ainsi je raconte (...).
 Ce furent enfin, - ainsi s'acheva le rêve, ainsi je raconte (...) ¹⁸.

En augmentant le sentiment du lecteur qu'il est devant un tableau, ces répétitions anaphoriques, ces énumérations jouent dans les pièces de *Gaspard de la Nuit* le rôle attribué dans la peinture égyptienne à la succession de différents plans ou "registres" ¹⁹.

En outre l'emploi de certains subordonnants temporels, comme "tandis que", signale également des relations de simultanéité entre les images. C'est le cas dans le dernier couplet du *Fou*:

Et Scarbo monnoyait sourdement dans ma cave
 ducats et florins à coups de balancier.

Tandis que les deux cornes en avant, un
 limaçon qu'avait égaré la nuit, cherchait sa
 route sur mes vitreaux lumineux ²⁰.

Juxtaposition, succession et simultanéité! Est-on devant un tableau dessiné par Bertrand ou par un artiste de l'Égypte pharaonique?

En premier lieu, cette volonté de "donner à voir" est un aspect qui nous aide à rapprocher les textes-tableaux de Bertrand de l'art figuratif égyptien. Typique

¹⁸ *Ibid.*, p. 145.

¹⁹ Ce point sera traité en détail plus loin dans notre étude des techniques de spatialisation du tableau bertrandien.

²⁰ *Ibid.*, p. 138.

de la manière égyptienne est la représentation d'une théorie de personnages en marche. Que signifie cela? Souci de précision certes, mais avant tout besoin de donner à voir. L'analogie entre la poésie bertrandienne et l'art figuratif égyptien vient du fait que dans les deux, l'idée est tracée, vue.

En second lieu, l'instantanéité des images, la juxtaposition de "tableaux" est commune aux deux arts. On saisit facilement cet aspect dans les dessins et les reliefs égyptiens, dans les images sculptées ou peintes sur les murs des temples.

Dans la figure 1 (a), on voit comment les images se succèdent horizontalement sur la paroi de calcaire, comme un film cinématographique éternellement figé dans la pierre, et formé de "tableaux" qui s'enchaînent. Des paysans labourent et cassent les mottes de terre avant de semer, ensuite c'est la scène de la récolte avec leurs faucilles, enfin ils apportent le blé sur l'aire de dépiquage où les boeufs piétinent les épis pour séparer la paille du grain. Ce sont là des images "instantanées", constituant une série continue et permettant de comprendre le suivi de l'action.

Figure 1 (a)
 Paysans aux champs
 XVIIIe dynastie
 (vers 1400 av. J.-C.)

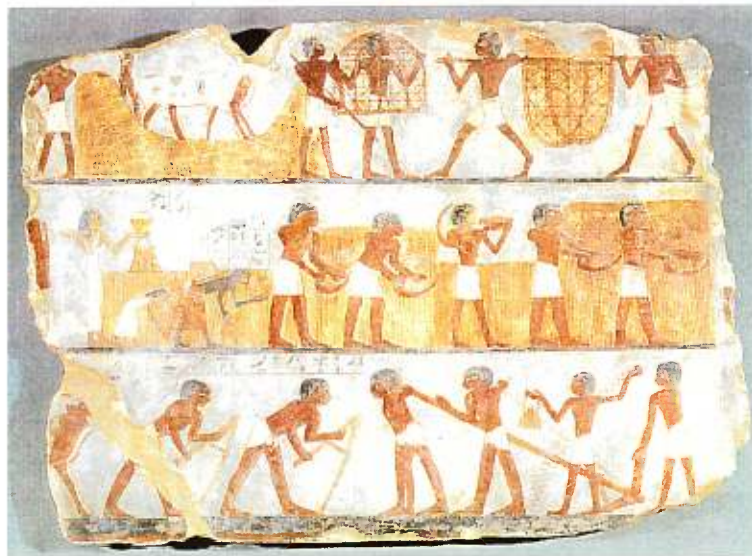
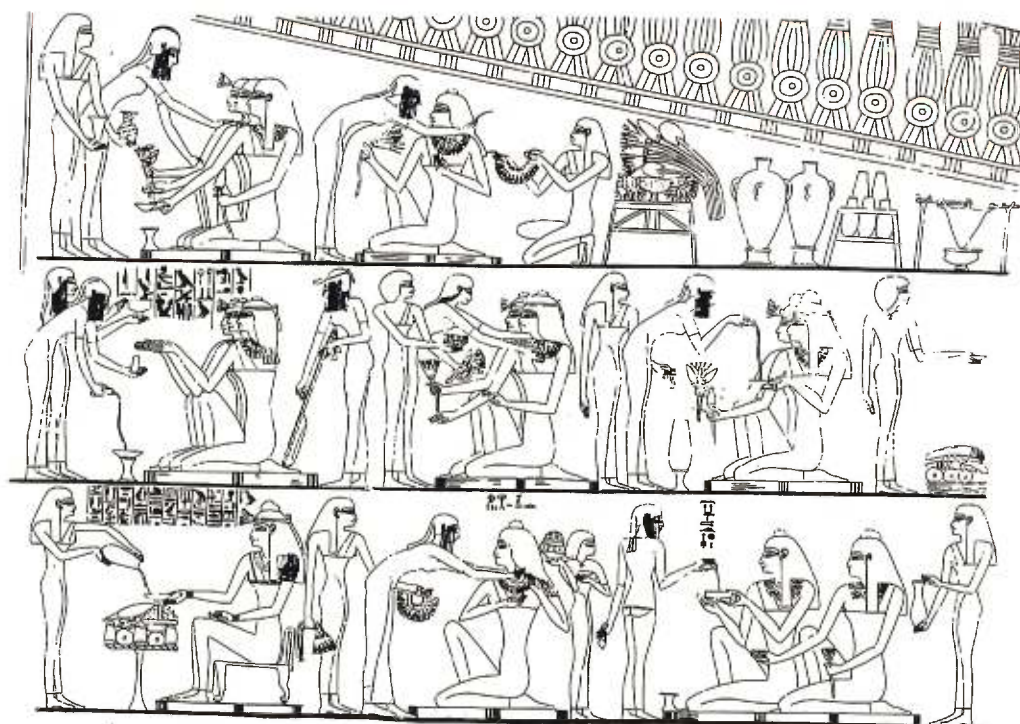


Figure 1 (b)
 Scène de banquet
 XVIIIe dynastie



c) L'hypotypose et l'effet "tableau"

Le "donner à voir" chez Bertrand acquiert un tel degré de présence, qui fait que "l'exposition" est si vive, si énergique, qu'il en résulte dans le style une image, un tableau. Comment a-t-il pu nous communiquer cette vivacité?

Bertrand a eu recours à l'"hypotypose". Cette figure est définie par Du Marsais de la sorte:

L'hypotypose est un mot grec qui signifie *image, tableau*. C'est lorsque, dans les descriptions, on peint les faits dont on parle comme si ce qu'on dit était actuellement devant les yeux; on montre en quelque sorte l'original pour la copie, les objets pour les tableaux²¹.

Mais qu'est ce qui distingue l'hypotypose de la description? Nous retenons la définition de Bernard Lamy, qui nous aide à distinguer entre les deux procédés:

Hypotypose est une espèce d'enthousiasme qui fait qu'on s'imagine voir ce qui n'est point présent, et qu'on le représente si vivement devant les yeux de ceux qui écoutent, qu'il leur semble voir ce qu'on leur dit. La description est une figure assez semblable mais qui n'est pas si vive. Elle parle des choses absentes comme absentes²².

Bernard Dupriez distingue "l'hypotypose" en général, comme figure qui dépeint la chose comme si on l'avait

²¹ Du Marsais, *Les Tropes*, Genève, Slatkine, 1967, p. 151.

²² Bernard Lamy, *La rhétorique, ou, l'art de parler*, II, 9, Édition de Paris, collection spéciales, 1969, p. 154.

sous les yeux²³, comme dans cet extrait tiré du *Maçon*,

Les troupes impériales se sont logées dans le faubourg, **Voilà qu'**un cavalier tambourine là-bas. Abraham Knupfer distingue son chapeau à trois cornes, ses aiguillettes de laine rouge, sa cocarde traversée d'une ganse, et sa queue nouée d'un ruban²⁴.

de "l'hypotypose descriptive", qui décrit une action dans tous ses aspects concrets²⁵. C'est le cas dans le premier couplet de *l'Office du Soir*

Trente moines, épluchant feuillet par feuillet des psautiers aussi crasseux que leurs barbes, louaient Dieu, et chantaient pouilles au diable²⁶.

Dans cet exemples, l'image est communiquée au lecteur dans ses moindres détails.

L'hypotypose, comme procédé, est au coeur de cette problématique de la visualité que relève le texte bertrandien. À l'aide de l'hypotypose, le poème de Bertrand devient un tableau, un moment de visualisation, de picturalisation. Or le problème est de déterminer par quels moyens Bertrand a pu obtenir ce résultat. La rhétorique traditionnelle définit l'hypotypose par l'effet produit, sans donner d'information sur les moyens

²³ *Clé des Procédés, op. cit.*

²⁴ Éd. Milner, p. 89.

²⁵ *Clé des procédés, op. cit.*

²⁶ Éd. Milner, p. 119.

que le langage met en oeuvre pour obtenir ce résultat. Elle en fait une catégorie pragmatique.

En concevant l'hypotypose comme une sorte d'"hyperbole de la description"²⁷, si l'on essaye de chercher des indications, au moins implicites, sur la nature des marques formelles de l'hypotypose dans *Gaspard de la Nuit*, on pourrait peut-être retenir l'emploi des démonstratifs. Dans *le Raffiné*,

Ah! si de **cette** fenêtre, où gésille une lumière (...)²⁸.

L'emploi de "cette" crée un effet de singularisation qui donne une sorte d'épaisseur matérielle à la fenêtre, élément visuel.

Dans *Mon Bisaïeul*,

C'est là devant **ce** prie-Dieu... **ce** jaune missel étalé à l'endroit de **ce** ruban²⁹.

l'emploi de "ce" produit un effet de "mise en présence"³⁰. Ces démonstratifs rendent la chose désignée présente, concrète, visible.

L'emploi de "voici" dans *l'Ange et la fée* accentue l'effet de visualisation,

La voici me berçant (...)

²⁷ Ph. Hamon, *op. cit.*, p. 73.

²⁸ *Ibid.*, p. 117.

²⁹ *Ibid.*, p. 147.

³⁰ Le terme est de P. Charaudeau dans *Grammaire du sens et de l'expression*, Hachette, Paris, 1992, p. 227.

La voici me racontant (...)
 et nous donne l'impression que quelqu'un nous montre là où on doit regarder. Tandis que, dans *le Maçon*, "Voilà qu'un cavalier tambourine là-bas" fait transparaître chez Bertrand une vision qui se met au profit d'une certaine théâtralité, sensible dans l'usage du déictique qui désigne l'élément, comme s'il était sur une scène proche et accessible.

Les poèmes d'une activité extérieure, comme la *Chasse*, nous donnent l'impression qu'avec la visualisation, il y a actualisation. C'est l'emploi du gérondif qui nous permet d'actualiser dans notre esprit et notre imagination cette image de vivacité:

Et la chasse allait, allait, claire **étant** la journée, par les monts et les vaux, par les champs et les bois, les varlets **courant**, les trompes **fanfarant**, les chiens **aboyant**, les faucons **volant**, et les deux cousins côte à côte **chevauchant**, et **perçant** de leurs épieux cerfs et sangliers dans la ramée, de leurs arbalètes hérons et cigognes dans les airs³¹.

Par son dynamisme, cette image nous donne l'impression qu'on est devant une scène vivante, un spectacle réel. En plus, il y a autonomie d'une scène détachable en soi, comme celles qu'on peut trouver sur les murs des temples ou sur les parois des tombes égyptiennes. Par exemple, une scène de chasse dans le désert montre les contorsions

³¹ *Ibid.*, p. 166.

des animaux. L'allongement du corps des chiens lancés dans une course exclut toute représentation du terrain. Une vision qui, par son dynamisme, nous fait oublier pour un moment l'habituelle rationalité égyptienne.

Bertrand a eu recours également au présent de narration, comme dans *le Capitaine Lazare*.

Il s'assied dans son fauteuil de velours d'Utrecht, le Johan Blazius, pendant que l'horloge de Saint-Paul carillonne midi aux toits vermoulus et fumeux du quartier³².

ou encore dans *les Muletiers*,

Elles égrainent le rosaire ou nattent leurs cheveux, les brunes andalouses, nonchalamment bercées au pas de leurs mules; quelques-uns des arriéros chantent le cantique des pèlerins de Saint-Jacques, répété par les cent cavernes de la Sierra; les autres tirent des coups de carabine contre le soleil³³.

Dans ces exemples, le point de référence temporel reste distinct du moment où le texte est produit. Peut-on trouver une parenté de cette figure avec l'hypotypose? Il nous semble qu'il y a un principe commun aux deux procédés. D'une part, l'effet produit par l'hypotypose consiste dans l'impression ressentie par le lecteur que la scène se déroule sous ses yeux. Par là, l'hypotypose crée un cadre dialogique, car il y a un usage vocatif de

³² *Ibid.*, p. 91.

³³ *Ibid.*, p. 185.

l'interlocuteur. Sur le plan argumentatif, c'est dire au lecteur: "regarde". Il s'agit donc de l'abolition de la distance entre le lecteur et les faits rapportés. Cela nécessite une structure d'écoute de l'interlocuteur qui devient confident. "Sur scène", cet interlocuteur se construit comme spectateur présent.

D'autre part, en insérant dans son texte un couplet utilisant les formes du discours, Bertrand supprime l'effet de décalage temporel et même spatio-temporel. L'emploi du présent de narration fait que le lecteur se trouve transporté, avec Bertrand, par le jeu de cette métaphore spatio-temporelle, du lieu et du moment où il se situe effectivement jusqu'au lieu et au moment où se déroule l'action. Même dans le cas où l'hypotypose n'est pas évidente, l'emploi du présent de narration a pour visée de produire ce déplacement spatio-temporel du lecteur³⁴. L'art de Bertrand consiste donc à nous transporter dans cet univers autre, et à donner à l'illusion du déplacement la plus grande force de persuasion. Prenons l'exemple de *la Poterne du Louvre*:

Cette petite lumière avait traversé la Seine gelée, sous la tour de Nesle, et **maintenant**, elle n'était plus éloignée que d'une centaine de pas (...) ³⁵.

La troisième personne et le plus-que-parfait marquent

³⁴ Nous reprenons ici l'idée de M. Le Guern dans son ouvrage, *Sur le Verbe*, Presses Universitaires de Lyon, 1986, p 47 - 51.

³⁵ Éd. Milner, p. 161.

l'accompli du passé. Cependant, on note le démonstratif "cette". Un problème surgit encore avec un organisateur temporel comme "maintenant". Quelle est la signification de cet emploi d'un déictique temporel - lié à l'actualité du moment de l'énonciation - dans un contexte non-actualisé dominé par l'imparfait et la troisième personne, et suivi par des occurrences de passé simple et imparfait? On peut dire, à la suite de Kerbrat-Orecchioni, que ce "maintenant" relève de l'énallage. Il fonctionne ici comme un organisateur temporel qui balise le déroulement des actions et des événements relatés. On peut dire que par l'artifice rhétorique de l'énallage, l'énonciateur "fait comme si" les faits narrés étaient contemporains de la narration³⁶. Alors que le plus-que-parfait, l'imparfait et le passé simple signalent que le déroulement temporel de la fiction narrative se situe dans un monde non-actuel, "maintenant" semble venir du monde actualisé et peut être repéré par rapport à l'*ici-maintenant* d'une énonciation. On peut dire que "maintenant" est utilisé ici avec une valeur décalée pour signifier la perte de valeur temporelle passée du fait relaté. "Maintenant" signale l'actualité du déroulement de l'événement. Ainsi l'univers narré n'est pas situé dans un passé, mais il possède sa temporalité propre, il

³⁶ C. Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation, De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, Coll. Linguistique, 1980, pp. 62 -63.

se déroule sous nos yeux et en même temps sous les yeux du personnage. Lecteur et personnage sont placés en position d'observateurs. Le "présent" est donc défini par cet artifice rhétorique (moyen beaucoup plus subtil qu'un présent historique).

Outre la composante visuelle, l'hypotypose a une composante picturale: en utilisant un temps virtuel, il y a décrochage temporel, car le descriptif sert à construire une image intemporelle du monde. Dans le même instant que les personnages se trouvent nommés, localisés et qualifiés, ils se trouvent comme fixés sur une pellicule à tout jamais. Il y a fixation. L'action présente un certain caractère statique, comme si filmée, elle s'arrêtait sur une image choisie. Cette impression statique naît de la contemporanéité des détails et tiendrait au fait que l'oeil fixe un ensemble d'événements vécus dans leur simultanéité. L'exemple suivant montre comment le développement séquentiel s'arrête, immobilisant (provisoirement) le temps narratif et faisant place à une description. Cela est destiné à produire un effet de scène, d'atmosphère, un effet d'arrêt-image dans *Messire Jean*

Cependant la reine se pâmait de rire, à une fenêtre, dans sa haute guimpe de Malines, aussi raide et plissée qu'un éventail³⁷.

³⁷ Éd. Milner, p. 123.

De là, l'hypotypose participe d'une tension argumentative. Cette tension naît d'une contradiction entre une dynamique actualisante et un effet d'évidence statique (celui du tableau).

1.2. La représentation

a) Représenter par du "visuel"

Le fait de concevoir la poésie de Bertrand comme une peinture met en cause le concept d'image visuelle. En composant des variations poétiques sur des fantaisies picturales, Bertrand a réussi à recréer par les mots des images visuelles représentant des scènes, des personnages ou même des idées.

Revoyons l'image visuelle de "l'insouciant bourguemestre", ainsi que celle de l'amoureux fleuriste qui "maigrît l'oeil attaché à une tulipe" dans *Harlem*. Tout d'abord, les deux adjectifs "insouciant" et "amoureux" contribuent à la visualisation du caractère des personnages. Ensuite, c'est le verbe "maigrir", qui, par une sorte de surimpression temporelle, nous aide à percevoir et nous communique visuellement comment le temps passe à travers l'image changeante du fleuriste.

Dans l'image visuelle que nous communique le premier couplet de *la Ronde sous la cloche*, il s'agit d'un

processus de transposition du son en termes d'action et de mouvements. Les voix mystérieuses causées par l'orage sont exprimées en termes visuels renforcés par les sons. Le jeu d'ombre et de lumière accentue encore l'impression de mouvements.

(...) et je vis de loin leurs livres de magie brûler comme une torche dans le noir clocher.

Cette effrayante lueur peignait des rouges flammes du purgatoire et de l'enfer les murailles de la gothique église, et prolongeait sur les maisons voisines l'ombre gigantesque de Saint-Jean³⁸.

Peut agir sur notre perception visuelle une réalité décrite des sens, comme l'ouïe ou encore comme l'odorat. On relève un exemple dans *Départ pour le Sabbat*,

La cheminée était rouge de braise, les chandelles champignonnaient dans la fumée, et les assiettes exhalaient une odeur de fosse au printemps.

Et lorsque Maribas riait ou pleurait, on entendait comme geindre un archet sur les trois cordes d'un violon démantibulé³⁹.

Dans cet extrait, son et odeur se traduisent par des images qui s'adressent directement à la vue du lecteur. Ce dernier en sentant "l'odeur de fosse" croit la voir se dégager des assiettes devant lui. Il entend le son désagréable, mais en voyant le violon démantibulé avec

³⁸ Éd. Milner, p. 144.

³⁹ *Ibid.*, p. 103.

ses trois cordes.

Dans *Un Rêve*,

... - ainsi j'ai entendu, ainsi je raconte, - le glas funèbre d'une cloche auquel répondaient les sanglots funèbres d'une cellule, - des cris plaintifs et des rires féroces dont frissonnait chaque feuille le long d'une ramée, - et les prières bourdonnantes des pénitents noirs qui accompagnaient un criminel au supplice⁴⁰.

Le glas de la cloche, les sanglots, les cris et les prières sont tous des éléments qui s'adressent à l'ouïe mais par le biais d'un certain pouvoir de représentation qui interroge le regard du lecteur-observateur. On entend oui mais en même temps on voit. On voit surtout la feuille qui "frissonne" traduisant par là le sentiment de la peur créée par les rires féroces.

Si la vue est essentielle, sons et voix ne sont pas absents de l'art égyptien. Cette image extraite d'*Un Rêve* nous rapproche d'une des scènes d'enterrement qui figurent dans les tableaux égyptiens. La Figure 2 est celle des pleureuses qui manifestent la douleur en levant les bras au ciel et en se tordant les mains. Puis elles se jettent par terre et se couvrent les cheveux de poussière. Les sons des pleurs et des hurlements est exprimé visuellement. L'émotion est rendue poignante

⁴⁰ *Ibid.*, p. 145.

grâce à des détails qui s'adressent à la vue, tels la bouche ouverte de la personne suffoquant de chagrin. Ainsi, sons et gestes sont représentés par l'image visuelle.

Figure 2

Les Pleureuses

XVIII^e dynastie

(vers 1330 avant J.-C.)



Bertrand réussit également à représenter des idées, à créer des impressions en nommant des éléments qui peuvent être présentés à la vue. Dans *Octobre*,

Voici venir les veillées de famille, si délicieuses quand tout au dehors est neige, verglas et brouillard, et que les jacinthes fleurissent sur la cheminée, à la tiède atmosphère du salon.

Voici venir la Saint-Martin et ses brandons, Noël et ses bougies, le jour de l'an et ses joujoux, les Rois et leur fève, le carnaval et sa marotte⁴¹.

la chaleur de l'intérieur est représentée par la tiède atmosphère du salon qui fait fleurir des jacinthes, la Saint-Martin est symbolisée par ses brandons, Noël par ses bougies, le jour de l'an par ses cadeaux et ses jeux, Pâques par sa blanche hostie et ses oeufs rouges. Bertrand nous communique l'idée par son symbole, et son symbole est toujours visuel. Nommer pour représenter est essentiel chez Bertrand.

Est-ce la magie des artistes égyptiens, qui par les signes hiéroglyphiques, exprimaient des idées? L'utilisation de formes symboliques dans l'art est intimement liée à un trait distinctif de la culture égyptienne. Il nous semble que Bertrand applique dans ses textes le même principe de représentation et de symbolisation cher à l'art pharaonique. Dans les dessins

⁴¹ *Ibid.*, p. 207.

égyptiens, on trouve les enfants représentés sans sentimentalité comme des adultes miniatures. Leur manque de maturité est symbolisé par une image visuelle: celle de l'absence de vêtements. Le vieillard est figuré avec le dos légèrement voûté en s'appuyant sur un bâton. Les paysans sont traités avec un peu plus de réalisme, portant des tenues négligées, et déformés par le labeur et la maladie.

b) La représentation: vue ou vision?

Or la question qui se pose: quelle interprétation peut-on donner à l'absence de lien entre les éléments qui composent les textes?

Rien de plus révélateur que l'exemple de *Harlem* qu'on a déjà analysé. Les éléments rassemblés dans ce texte ne sont pas ceux d'une image vue dans la réalité. Sur le plan des mots, l'adjectif "flamand" ne localise pas le tableau géographiquement⁴²; il l'hyperbolise.

Ce problème a été souligné par plusieurs critiques de l'oeuvre bertrandienne. R. Hubert a souligné chez Bertrand un manque de toute perspective d'ensemble⁴³. Le

⁴² Selon H. Van der Tuin, Bertrand avait changé le titre de son premier livre pour être "École flamande" au lieu de "l'École flamande" afin de ne pas donner des liens spécifiques entre poèmes et peintures, *Les Vieux Peintres des Pays-Bas et la littérature en France dans la 1ère moitié du XIXe siècle*, Nizet, Paris, 1953, pp. 111 - 112.

⁴³ R. R. Hubert, "La technique de la peinture dans la poésie en prose. Aloysius Bertrand, Baudelaire, Rimbaud", *Cahiers de l'Association Internationale d'Études Françaises*, no. 18, mars 1966,

poème confirme l'intention de Bertrand de ne pas créer une réalité vue et vécue, mais un monde d'artifice, de simulacre qui a un pouvoir immédiat d'impression beaucoup plus fort qu'un monde vrai⁴⁴. Selon Monique Parent, il s'agit de "donner l'impression de la présence des choses"⁴⁵; et d'après Goldsmith, "l'auteur pourrait dire: je préfère le tableau à l'objet qu'il représente"⁴⁶.

Peut-on donc expliquer l'absence de lien entre ces éléments variés, comme résultat logique de la vision subjective du poète qui vient s'affirmer contre la simple image des choses? Il nous semble que, dans tous ses textes, et non pas dans *Harlem* uniquement, l'image que donne Bertrand n'est pas niée dans sa présence aux mots, mais elle s'approche de la "vision" beaucoup plus de la "vue". Dans cette perspective, nous pouvons comprendre la spécificité de l'art bertrandien comme l'a expliquée Max Milner,

L'art de Bertrand consiste à suggérer...
l'équivalent de ce que représente un peintre,
sans tomber dans l'erreur de la poésie
descriptive⁴⁷.

p. 170.

⁴⁴ R. R. Hubert, "The cult of the visible in *Gaspard de la Nuit*", *Modern Language Quarterly*, no. 25, 1964, p. 84.

⁴⁵ Monique Parent, *op. cit.*, p. 43.

⁴⁶ H.H. Goldsmith, *op. cit.*, p. 133.

⁴⁷ Max Milner, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire (1772-1861)*, Corti, Paris, 1960, p. 203.

Cette notion de "vision" est essentielle pour donner une idée exacte de la peinture de Bertrand. On parle ici de tout le rapport du tableau bertrandien avec le réel, qui se voit ainsi transformé. Dans cette représentation on découvre les dimensions de l'imagination bertrandienne, car d'après M. Riffaterre:

L'imagination d'ailleurs se mesure à la distance qui sépare le sens commun (la chose vue) et la représentation poétique (la chose "visionnée"), celle-ci étant née de fragments du réel⁴⁸.

En composant ses tableaux, Bertrand part de quelques détails se trouvant dans la vie réelle quotidienne, ensuite sa vision se trouve complètement détachée du réel, telle qu'elle se pratique et se décrit par les poètes surréalistes. Le point de vue du poète s'affirme à travers la proclamation du "Je" qui endosse la responsabilité de celui qui propose un tableau. À travers les mots, une image se trouve construite dans l'esprit du lecteur, une image travaillée par les associations que créent les mots du poème. La description de la tulipe par exemple dans *le Marchand de tulipes* n'est pas conforme à la réalité

- "(...) voici le trésor des trésors, la merveille des merveilles, un oignon comme il n'en fleurit jamais qu'un par siècle dans le

⁴⁸ Michael Riffaterre, "Le poème comme représentation", *Poétique*, Éd. du Seuil, 1970, no. 4, p. 403.

sérail de l'empereur de Constantinople!"⁴⁹.

Le tour syntaxique "le trésor des trésors" ou "la merveille des merveilles"⁵⁰, typiquement oriental, nous transporte dans l'espace à travers les siècles. Les termes par lesquels la fleur est décrite ne s'adressent pas à la vue et à la perception du spectateur.

Ainsi le trait de Bertrand, dans ses représentations, est loin de restituer la réalité du monde extérieur. Il nous oblige à voir sa réalité propre; il a une signification en lui-même.

Point intéressant qu'on pourrait trouver dans le tableau égyptien. Il est vain de chercher dans les dessins égyptiens ou dans les reliefs une description réaliste du cadre de la vie de l'homme. La perception de l'artiste égyptien des formes de la nature qu'il représente trouve son origine dans la fusion de différents aspects puisés dans le calme de son esprit, et non saisis comme une révélation instantanée de son oeil. En Égypte, c'est l'idée de l'objet plutôt que sa description fidèle dans l'espace qui nous est communiquée. L'image qui est donnée est une image

⁴⁹ Éd. Milner, p. 95.

⁵⁰ Le recours au superlatif "le trésor des trésors" est celui du lexique des contes d'Ali-Baba ou de Shéhérazade dans *les Mille et Une Nuits*.

repensée et remaniée. Un bas-relief ou une peinture de l'ancienne Égypte n'est pas toujours une oeuvre seulement à "voir", mais sa compréhension requiert une réflexion, car l'artiste se représentait les choses d'une façon plus cérébrale que réelle.

1.3. Structuration du tableau

a) Le cadre

Le cadre est crucial dans la conception bertrandienne du tableau. Nous pouvons dire que toute description, toute scène, toute vue chez Bertrand est encadrée. Malgré l'absence de lien entre les éléments du tableau, c'est le cadre qui lui donne son unité. On peut dire qu'il s'agit chez Bertrand d'une triple activité: nommer, localiser, situer.

Voyons en premier lieu le rôle joué par le titre. En tant que thème-objet du discours qui suit, le titre fait partie de la structure descriptive du texte. Il nomme et donc crée un ancrage. Le système descriptif de chaque texte des *Fantaisies* se trouve réduit à un mot qui le définit: le titre. C'est un mot-noyau autour duquel s'organise le réseau verbal du système.

Ensuite, il s'agit de localiser dans l'espace et de situer dans le temps. L'identification du lieu et du moment donne un cadre spatio-temporel, donne

ordonnancement à la liste d'actes et de choses qui figurent dans le tableau. La "Nuit" est le moment choisi; et la "chambre" du poète constitue dans la plupart des textes le lieu préféré. Or, dans certains textes, il s'agit d'un extérieur, comme la rue, la place Royale...

Comme motif, la fenêtre, par sa forme carrée, fait partie du cadre du tableau. Si nous prenons *la Chambre gothique* comme exemple, nous trouvons que la fermeture de la fenêtre encadre un tableau descriptif formé d'un carré d'hypothèses

si ce n'était (...).
 si ce n'était (...).
 si ce n'était (...).
 si ce n'était (...).

Même procédé dans *la Tour de Nesle*: c'est la fenêtre qui encadre, par ses contours tous les éléments présentés pour placer une description de l'extérieur. Selon Noriko Yoshida, "la fenêtre en tant qu'encadrement constitue la métaphore de la peinture elle-même"⁵¹. Objet localisable dans l'extra-texte du XIXe siècle, elle a servi à d'autres poètes, comme Baudelaire et Mallarmé. Elle figure également dans les tableaux de Caspar-David Friedrich ou ceux de René Magritte.

⁵¹ Noriko Yoshida, "La Fenêtre et le regard" in *Les Diableries de la Nuit. Hommage à Aloysius Bertrand*. Actes d'un colloque organisé sous la direction de Francis Claudon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. Figures Libres, 1993, p. 112.

b) Les jeux de lignes

En plus du cadrage, et à l'intérieur du carré bertrandien, il y a dans les textes de *Gaspard de la Nuit* un effort de structuration de l'espace pictural, qui souligne le caractère statique de ces tableaux.

Le texte descriptif est divisé en plans qui correspondent aux dimensions latérales, verticales et même obliques. Il s'agit des "grilles descriptives additionnelles" dont parle Ph. Hamon⁵². Ces grilles constituent autant de plans de texte qui agissent comme des opérateurs de regroupement de l'information⁵³.

La première dimension ou perspective verticale correspond à la distribution verticale classique. Cette verticalité est représentée dans *le Maçon* par le poste du personnage "si haut que", par "l'église aux trente arcs-boutants", par les "aiguillettes de laine rouge"; dans *les Deux Juifs* par "les cloches (qui) carillonnaient là-haut dans les tours"; dans *la Salamandre* par l'image du "feu (qui) décroissait"; dans *Scarbo* par le "bonnet pointu". B. Guillot a évoqué cet aspect de la poésie de Bertrand qui répète à l'infini l'image de ce qui déchire:

⁵² Ph. Hamon, *op. cit.*

⁵³ Jean-Michel Adam, *Les Textes: types et prototypes*. Paris, Nathan-Université, 1992.

l'aiguille, la flèche, la tour, l'épée⁵⁴. Dans *Messire Jean*, on a une autre image, celle fine et élégante de la silhouette de la reine "dans sa haute guimpe de Malines, aussi raide et plissée qu'un éventail". À propos de cette dernière image verticale, il est utile de mentionner qu'un des thèmes fréquents dans les bas-reliefs égyptiens était celui de la femme debout, belle et parée.

Et qu'en est-il de ces images de pendaison qui abondent dans les textes? Dans *Les Muletiers*, "la langue lui pendait hors de la bouche"; dans *Le Clair de lune*, "la lune... me tirait la langue comme un pendu"; dans *le Cheval mort*, "un gibet suspendu"; dans *le Gibet*, "le pendu qui pousse un soupir"; dans *Un Rêve*, la jeune fille est "pendue aux branches d'un chêne"; dans *Jacques-les-Andelys*, "d'infâmes gibets sont dressés" etc...

Ces lignes verticales s'organisent la plupart du temps du haut vers le bas, reprenant par là l'image de la chute caractérisant les textes de *Gaspard de la Nuit*.

La deuxième dimension ou perspective latérale correspond à une distribution horizontale. Elle donne l'impression de l'élan en avant ou de la fuite: *la Chasse par ses monts, ses vœux, ses champs et ses bois*; *les Lépreux* par son "désert, vallées adamites, édens

⁵⁴ Béatrix Guillot, "Jacques Callot et Aloysius Bertrand", *Les Diableries de la Nuit*, op. cit., p. 85.

primitifs dont les perspectives lointaines, tranquilles (et non peuplées) que de biches broutant l'herbe (...) "tracent l'horizon. Cette ligne de l'horizon est tracée doublement dans *Ondine* avec la vue de deux éléments parallèles: "la belle nuit étoilée et le beau lac endormi". La "foule écoulée avec les ruisseaux débordés et rapides" représente le mouvement en avant dans *Un Rêve*. Le bisaïeul "couché dans son lit" évoque la position horizontale dans *Mon Bisaïeul*. *Le Maçon* nous communique une vue horizontale de "la ville aux trente églises", qui croise la vue verticale. Ce genre de croisement de lignes nous donne une des images les plus significatives, sur le plan géométrique, dans *le Cheval mort*,

La voirie! et à gauche, sous un gazon de trèfle et de luzerne, les sépultures d'un cimetière; à droite, un gibet suspendu qui demande aux passants l'aumône comme un manchot⁵⁵.

Horizontalement, la voirie est décrite de "gauche" et de "droite". Or dans cette horizontalité, nous relevons une croix. L'image donnée de droite représente une verticalité qui croise celle donnée à gauche.

Ouvrons une parenthèse pour mentionner une opposition entre l'univers bertrandien, où l'image de la

⁵⁵ Éd. Milner, p. 239.

croix formée évoque la mort, la fin du destin, et l'univers égyptien, où la croix ou l'*ankh* est un idéogramme qui symbolise le sens de la vie. C'est vrai qu'on la trouve dans les décorations tombales, mais associée au hiéroglyphe signifiant "donner"; car pour les Pharaons la mort n'est pas une fin mais un passage vers une autre vie, une vie éternelle.

Et les lignes courbes? Comme elles sont "évocatrices souvent de la fin d'un destin"⁵⁶, ces lignes signifient visuellement la mort chez les Égyptiens.

Et celles dans *Gaspard de la Nuit*? Nous trouvons dans *les Muletiers*: "une corde lui serrait le cou"; dans *le Nain*, l'image circulaire du nain qui "se roulait comme un fuseau dans les quenouillées de sa blanche crinière"; dans *la Ronde sous la cloche*, l'image du cercle est donnée par les girouettes; et encore dans *la Poterne du Louvre* par le nain "pirouettant deux tours sur un pied" qui dit:

- "... Là! Là! Sang de Dieu! Vous ne respirez que morts et carnage!"⁵⁷

Cette circularité trahit sans cesse la perte progressive de la vie.

⁵⁶ Claire Lalouette, *L'art figuratif dans l'Égypte pharaonique*, Flammarion, Paris, 1996, p. 77.

⁵⁷ Éd. Milner, p. 162.

Les lignes ondulantes sont celles de la "spirale de flamme" dans *la Tour de Nesle*, du feu "de serpenteau d'artifice" dans *le Falot*, des "sentiers tortueux" dans *Un Rêve*, du courant "sentier qui serpente vers (le) palais" dans *Ondine*.

Les lignes brisées sont celles des fleurs de jasmin secouées par l'orage dans *la Ronde sous la cloche*, de la barre du bourreau "brisée comme un verre" dans *Un Rêve*; de l'eau que bat le père d'Ondine avec une branche d'aulne verte, ou encore du bourgmestre et des échevins qui "s'agenouillèrent" dans *les Flamands*.

Cet art géométrique, ce traitement de la ligne, que peut-il nous communiquer? Moyen de suggestion de la réalité, mais aussi moyen de saisir la personnalité, la sensibilité de Bertrand qui, semble-t-il, s'est inspiré de l'artiste égyptien. Ce dernier avait la conscience que son univers était semblable à une boîte traversée par deux axes (le vertical et l'horizontal) se coupant à angle droit: le courant sud-nord du Nil et le parcours est-ouest du soleil sur la voûte céleste. Partant de cette idée, il a su imposer un système de mesure à son environnement et a pu le réduire à un modèle rationnel et fini; tout ceci en concevant un canon de proportions auquel ses oeuvres d'art devaient se conformer. Ses constructions révélaient, en projection horizontale et en

élévation, un ordre mathématique. Sa peinture des tombes laissait voir des éléments parallèles à des lignes verticales, comme les barres, les lances, les fleurs de lotus; des lignes horizontales, courbes, ondulantes et même brisées. Pour lui l'opposition des lignes rendait compte de manière sensible, impressionniste, des moments privilégiés de la vie ou de l'ordre du monde.

1.4. Le dispositif voyeuriste

a) Le regard descripteur ou le "voir" du personnage

Le regard dans *Gaspard de la Nuit* est très important. Par son regard, Bertrand peut dominer le monde, le posséder. Mais comment se manifeste ce regard dans les textes? Comment le discours bertrandien nous communique-t-il cette faculté? La description est-elle motivée? Y a-t-il quelqu'un qui voit et qui décrit ce qu'il voit?

Dans le texte, le regard de Bertrand est présent à travers celui du personnage. Le voir du personnage est essentiel. Le personnage assume par son regard tout un paradigme d'objets, de qualités, de vues. C'est un regard descripteur. Or toute "scène", tout "tableau" demande une mise en scène, une "scénographie"⁵⁸. Tout voir suppose et réclame un *pouvoir voir*. De là, un certain nombre

⁵⁸ Le terme est de Ph. Hamon, *op. cit.*, p. 172.

d'accessoires, de lieux, de postes et de postures est réclamé. L'ampleur du panorama dans *le Maçon* par exemple est justifiée par le fait que le personnage est monté à un lieu élevé. La technique de "l'introduction motivée" est appliquée: un personnage est là pour voir et pour faire voir au lecteur. Il se trouve placé "dans les airs échafaudé, - si haut que", milieu favorable à l'observation, en train d'accomplir une action qui est l'alibi classique pour une pause descriptive. Nous mettons l'accent ici sur l'emploi du tiret qui précède le "si haut que" pour le mettre en valeur et attirer l'attention du lecteur sur le poste du personnage. Cela nous rappelle un des plus importants chapitres descriptifs de *Notre-Dame de Paris*, "Paris à vol d'oiseau" où la description était assumée par un voyageur monté sur les tours de Notre-Dame. Cette position élevée est très importante car elle signifie le "trône" d'où le personnage bertrandien domine le monde en le rétrécissant.

Mais qui dit description, dit nomenclature, énumération, lexique, et dit par conséquent prolongation du regard du personnage délégué à cette description. Les autres couplets du texte nous donnent les détails de tout ce qui tombe sous le regard du maçon. On voit avec lui les tarasques, les fenêtres, les clochetons, les

tourelles, les toits etc... La précision du détail: "chapeau à trois cornes", "aiguillettes de laine rouge", "cocarde traversée d'une ganse", "queue nouée d'un ruban", est donnée grâce au regard "aigu" du personnage. Ainsi la vue du panorama réclame un lieu élevé, le lieu élevé une montée du personnage, la montée un déplacement du regard du personnage.

On relève un autre exemple dans *la Tour de Nesle*. La description est faite à travers la vue des personnages: le roi et la reine, "par une fenêtre, (...) voyaient tout sans être vus"⁵⁹. C'est la fenêtre qui figure comme accessoire indispensable pour favoriser le voir (On reviendra plus tard sur le rôle de la fenêtre en tant que *topos* descriptif). Rappelons que la scène des comices, dans *Madame Bovary* est également assumée par Emma et Rodolphe montés "au premier étage de la Mairie" et postés dans l'embrasement d'une fenêtre.

Le Raffiné est un cas différent: il ne s'agit ni de poste, ni d'accessoires. La description est "ambulatoire"⁶⁰. C'est une succession de tableaux descriptifs, juxtaposés et assumés par un personnage mobile. Le personnage-narrateur décrit l'extérieur vu

⁵⁹ Éd. Milner, p. 116.

⁶⁰ Le terme est de Robert Ricatte, *La Création romanesque chez les Goncourt*, Paris, Colin, 1953, p. 280.

grâce à son déplacement et sa mobilité. De la "fenêtre où grésille une lumière", son regard explorateur se déplace vers la Place Royale, qui "(le) soir, aux falots, (est) claire comme une chapelle". Ce procédé d'enfilage de descriptions est privilégié par le roman picaresque. C'est une variation de la description, assumée dans sa mobilité impressionniste.

b) Le motif transparent

La fenêtre - Thématisation du pouvoir-voir du personnage, la fenêtre est un élément privilégié de cette description. Elle fait partie de ces motifs transparents invoqués par les écrivains du XIXe siècle (*Les Fenêtres* de Mallarmé, *Les Fenêtres* de Baudelaire), et des postes d'observation privilégiés de la peinture impressionniste (les fenêtres de Bonnard, de Matisse, de Delaunay).

Les visions du poète sont toujours perçues devant la fenêtre, la description de panorama est organisée à partir de cette "croisée", de ce poste d'observation "naturel", surtout dans les textes réunis dans le troisième livre intitulé "La Nuit et ses Prestiges". Dans *la Chambre gothique*, il y a la fenêtre "qu'incrusta la croix du calvaire; dans *le Fou*, le limaçon égaré "cherchait sa route sur (les) vitraux lumineux"; "les ladres se lamentaient" sous la fenêtre du *Clair de lune*; la brise ouvre la fenêtre dans *la Ronde sous la cloche*.

La fenêtre bertrandienne appartient à cette catégorie de milieux transparents (portes, lumière, air, loupes, lunettes...) qui donnent une liberté infinie et assurent la libre circulation du regard. Sa présence active l'imagination du poète. Comme le note Max Milner, la fenêtre de Bertrand est "à la fois clôture d'une intimité assiégée de visions et ouverture sur un monde aux dimensions infinies"⁶¹.

Si "elle devient une espèce de diaphragme à travers lequel le poète saisit le monde réel ou imaginaire"⁶², elle sert également, par son "cadre", à annoncer et découper le spectacle contemplé, en mettant le lecteur dans une pose et une posture de spectateur.

La fenêtre relie l'intérieur à l'extérieur, le fermé à l'ouvert. Dans cette perspective, on peut la considérer comme un de ces "technèmes" de C. Levi-Strauss, qui sollicitent un statut textuel particulier. Elle fait partie d'un ensemble thématique plus vaste composé, **d'un lieu souvent fermé, clos**. Ce lieu est la chambre dans *la Chambre gothique*, dans *le Marchand de tulipes*. C'est la tour dans *la Tour de Nesle*. C'est le salon dans *la Barbe pointue*.

d'un lieu intermédiaire: une fenêtre comme dans la

⁶¹ Max Milner, Introduction à son édition, *op. cit.*, p. 34.

⁶² Noriko Yoshida, *op. cit.*, p. 112.

plupart des textes, une vitre dans *le Fou*, une porte dans *le Marchand de tulipes*, un balcon dans *la Sérénade*, un seuil, bref une frontière ou une ouverture quelconque. **d'un lieu ouvert**: la rue dans *le Raffiné*, le panorama, le paysage ou un site quelconque.

Dans *le Marchand de Tulipes*, le lieu intermédiaire-discriminateur est une porte (deuxième couplet) et une fenêtre (avant dernier couplet). On pourra trouver, à l'intérieur du premier ensemble fermé, les meubles d'intérieur, les gothiques enluminures, le bocal de poissons, les livres; et dans l'ensemble ouvert, un espace extérieur naturel qui s'opposera à l'espace culturel des meubles.

Dans *les Deux Juifs*, la fenêtre vient séparer l'espace clos du narrateur, sa chambre, de l'espace extérieur, verticalement représenté (la rue et plus haut les cloches de la cathédrale).

La fenêtre et l'oeil - *La Chambre gothique* est fondée également sur un topos tripartite, où la frontière (le lieu intermédiaire) est double: l'oeil et la fenêtre. Ce sont deux surfaces transparentes. D'une part, la fenêtre justifie le pouvoir-voir du personnage de "porte-regard" délégué à la description de l'extérieur et de l'intérieur. D'autre part, l'oeil sépare également deux

mondes, l'un extérieur, réel, euphorique; l'autre intérieur, irréel, dysphorique. Selon que l'oeil est ouvert ou fermé, la description se focalise, sur l'extérieur (quand l'oeil est ouvert), ou sur l'intérieur (quand l'oeil est fermé). Nous constatons que c'est toujours l'image d'un objet transparent qui intervient. En fermant l'oeil, il y a séparation entre deux visions; en fermant la fenêtre, il y a séparation entre deux vues. En tant qu'objet transparent, elle joue, tantôt ouverte, tantôt fermée, le rôle d'un échangeur de vue et de focalisation. En tant que frontière, elle est opérateur de classement, thématization d'une coupure. Elle joue le rôle d'un "technème", discriminant des espaces contradictoires mais corrélés.

c) Les jeux de lumières et de couleurs

Ce dispositif, cet espace artistique, n'a pas une thématique fixe: la fenêtre peut être remplacée par une source de lumière (lanterne, bougie, chandelle...). Dans son tableau, Bertrand met en jeu des éclairages différents: la synagogue est "ténébreusement étoilée de lampes d'argent"; l'alchimiste travaille "aux blafardes lueurs de la lampe"; les gueux de nuit admirent "comme la flamme danse bleue sur les tisons". *Le Fou* s'ouvre sur une "féerie lumineuse"⁶³,

⁶³ Nous empruntons l'expression de Max Milner dans son introduction à

La lune peignait ses cheveux avec un démêloir
d'ébène qui argentait d'une pluie de vers
luisants les collines, les prés et les bois⁶⁴.

Bertrand étudie les diverses qualités que la lumière peut avoir, les divers effets qu'elle peut produire. Il y a donc un jeu du regard. Partout il la projette sur les objets: elle les touche et parfois elle parvient à les métamorphoser. L'ombre que jette la lumière d'une chandelle ou d'une bougie sur le mur ou n'importe quel autre écran permet de voir. La lumière indique que nous sommes en présence de quelque chose d'incroyable. Il y a une dématérialisation jusqu'à un certain degré des corps du premier plan. En mettant la lumière au service de la description du fantastique, le poète les arrache à la réalité courante et trop physique.

Le jeu de lumières est aussi un jeu de couleurs. La salamandre "bourdonnait avec la flamme aux changeantes couleurs rose, bleue, rouge, jaune, blanche et violette". La fenêtre de *la Chambre Gothique* est incrustée par "la croix du calvaire, noire dans la jaune auréole des vitraux".

Quand la lumière bouge, elle fouille l'ombre, anime les choses, les hiérarchise, opérant ainsi des mises en

son édition, p. 33.

⁶⁴ Éd. Milner, p. 137.

relief. On constate que les jeux combinés de la couleur et de la lumière ne sont pas gratuits. L'on sent que la lumière en se déplaçant déplacerait l'ombre. Puisqu'il s'agit de "la noire atmosphère de Rembrandt", le noir n'est pas absolu, mais recouvre des objets et des personnages, que nous devinons présents sous sa couche.

Il faut avouer que tout l'art de la description typiquement bertrandienne est là. C'est une certaine manière d'être précis, d'opposer le travail le plus délicat à un large ensemble, ce qui crée une sûreté de l'oeil.

II- DU "DYNAMIQUE"

2.1. La scène

Si la lumière harmonise, elle ne fige pas pour autant. L'espace pictural du poème bertrandien est un espace animé, dynamique, qui tire précisément du mouvement sa supériorité sur le tableau. Nous touchons ici à un point crucial chez Bertrand. Si nous trouvons un paysage ou un décor dans certains ou même dans la plupart des poèmes, ceux-ci ne forment qu'un cadre à l'intérieur duquel se passera une action, se déroulera une scène. Nous observons des tableaux pleins d'animation et de vie. Ces tableaux nous transposent "la scène" avec toutes ses dimensions théâtrales.

Dans *le Cheval mort*, la description du paysage formé de gazon, ciel, animaux, sépulture, ne manque pas de précision. En cherchant à rivaliser avec les ballades et les gravures romantiques, Bertrand essaye d'animer une scène médiévale

Chaque nuit, dès que la lune blémira le ciel,
cette carcasse s'envolera, enfourchée par une
sorcière qui l'éperonnera de l'os pointu de
son talon, la bise soufflant dans l'orgue de
ses flancs caverneux⁶⁵.

La lune rend le ciel blême, elle cligne de l'oeil, le gibet donne l'illusion de demander l'aumône, la carcasse

⁶⁵ *Ibid.*, p. 239.

transporte la sorcière. Bertrand s'inspire des oeuvres d'art, mais son imagination transforme et anime les scènes par la suite. Comme il donne plus de contours au décor, il donne plus de suite aux gestes et aux mouvements, plus de mystère à l'atmosphère.

À la suite d'une première image visuelle statique en quelque sorte, ces deux couplets de *la Ronde sous la cloche* nous présentent une autre image dynamique:

Aussitôt la lune courut se cacher derrière les nuées, et une pluie mêlée d'éclairs et de tourbillons fouetta ma fenêtre, tandis que les girouettes criaient comme des grues en sentinelle sur qui crève l'averse dans les bois.

La chanterelle de mon luth, appendu à la cloison, éclata; mon chardonneret battit de l'aile dans sa cage; quelque esprit curieux tourna un feuillet du *Roman-de-la-Rose* qui dormait sur mon pupitre⁶⁶.

Lune, pluie, girouettes, luth, chardonneret s'animent et bougent. Pluralité d'actions qui donnent le sens du mouvement à la scène représentée.

Voyons *la Sérénade*. À la suite du premier couplet qui forme le cadre du tableau, commence une scène, animée par le dialogue des personnages, et se termine par l'action de Mme Laure qui fait renverser l'eau sur la tête de monsieur le conseiller.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 143.

Dans le *Maçon*, le *Je* n'est perçu comme personnage peint que pour quelques secondes, ensuite il semble sorti de son cadre. On perçoit facilement une démarcation entre l'espace pictural et l'espace narratif. Le choix des verbes *tambouriner* et *cribler* renforce ce glissement vers un monde dynamique.

Cependant, le référent pictural ne disparaît pas complètement. Le dernier couplet du texte redonne de nouveau à la scène décrite son statut de fixité, son aspect de tableau. Effet de récapitulation et retour à l'intérieur du cadre,

Et le soir, quand la nef harmonieuse de la cathédrale s'endormit, couchée les bras en croix, il aperçut, de l'échelle, à l'horizon, un village incendié par des gens de guerre, qui flamboyait comme une comète dans l'azur⁶⁷.

Dans certains textes de *Gaspard de la nuit*, l'analogie avec la peinture est assez prononcée au départ par la création du "cadre", espèce de fonds donné au tableau; mais elle ne subsiste pas à travers tout le poème, qui évolue par la suite vers la scène.

Ajoutons à cela le souci de peindre l'action à son point culminant, au moment décisif, comme dans *la Ronde sous la cloche*,

⁶⁷ *Ibid.*, p. 90.

Mais soudain gronda la foudre (...) ⁶⁸.

Dans la *Barbe pointue*,

Et voilà que tout à coup parmi tant de barbes rondes, ovales, carrées... fut remarquée une barbe taillée en pointe⁶⁹.

C'est aussi l'imparfait du premier couplet, "imparfait préparateur"⁷⁰, qui promet une suite à l'action. Il pique la curiosité et crée une sorte d'attente chez l'énonciataire, qui à son tour s'apprête à voir un certain déroulement de l'action.

Si dans ces textes le surgissement d'un passé simple à la suite d'un imparfait est à la base de cette évolution du tableau vers la scène, *le Nain* est un cas différent:

Soudain la vagabonde bestiole **s'envolait**, abandonnant dans mon giron (...) ⁷¹.

Il ne s'agit pas ici d'un passé simple, mais c'est un imparfait qu'on appelle "l'imparfait de rupture"⁷². Avec

⁶⁸ *Ibid.*, p. 144.

⁶⁹ Éd. Milner, p. 92.

⁷⁰ Le terme est de O. Ducrot dans son article "L'imparfait en français", *Linguistische Berichte*, nos. 60, 1979, p. 12.

⁷¹ Éd. Milner, p. 139.

⁷² L'appellation est de Ch. Bruneau d'après O. Ducrot dans son article cité. L. Tasmowski-De Ryck a repris le terme dans son article "L'Imparfait avec et sans rupture", *Langue Française*, nos. 67, septembre 1985, pp. 59 - 76.

l'imparfait de rupture, le récit avance, "la narration progresse"⁷³. Le développement de l'imparfait de rupture dépend de l'adverbe de temps "soudain" qui est placé en début de la phrase; cet adverbe a pour effet d'introduire un nouveau moment temporel dans le texte.

L'effet de théâtralité de ces scènes se trouve accentué. Peut-on voir dans ce moment crucial une espèce de "coup de théâtre"? Pourquoi pas? Dans ces exemples, l'événement qui se produit est comme inattendu. Il "vient renverser le dénouement escompté"⁷⁴: l'âme du narrateur "s'échappait d'effroi", et le nain "se roulait comme un fuseau dans les quenouillées de sa blanche crinière". Mais de quel dénouement s'agit-il? N'est-on pas devant un tableau?

2.2. Description ou Narration?

Cet aspect scénique n'est pas sans poser un problème. Un doute s'insinue chez le lecteur-spectateur qui se pose une question: s'agit-il d'un tableau, d'une peinture? ou est-ce une scène réelle que le regard descripteur structure à la manière d'un tableau? Description ou narration? Représentation ou narration? Le tableau bertrandien, relève-t-il de deux notions opposées

⁷³ *Ibid.*, p. 61.

⁷⁴ Bernard Dupriez, *Clé des Procédés*, *op. cit.*

à la fois?

La définition que donne A. Vannier du tableau, nous éclaire sur ce problème, car selon lui,

(le tableau) diffère... de la narration en ce sens qu'il ne comporte pas toujours une action; de plus, s'il en comporte une, cette action n'a ni commencement, ni milieu, ni fin; nous la voyons à un moment donné mais à un seul moment, sinon ce serait un récit. Or le récit est au tableau littéraire ce que des vues cinématographiques sont au vrai tableau⁷⁵.

Il nous semble que dans le texte de Bertrand, il y a un glissement de l'une à l'autre, de la description à la narration, de la figure à la mise en scène, du tableau à la vue cinématographique.

Nous notons dans *la Ronde sous la cloche* par exemple des actions successives: *les magiciens (qui) dansaient évoquèrent, traversèrent, la lune courut, la chanterelle du luth éclata, le chardonneret battit de l'aile, l'esprit tourna, la foudre gronda, les enchanteurs s'évanouirent, les girouettes se rouillèrent, la lune fondit, la pluie ne tomba plus, la brise jeta les fleurs.* Il y a comme une sorte de temps en marche; les procès sont mis en relief. C'est l'utilisation du passé simple qui contribue à recréer le passé en action, à accentuer et à renforcer l'aspect scénique, car

Par son passé simple, le verbe fait implicitement partie d'une chaîne causale; il

⁷⁵ A. Vannier, *La Clarté française, l'art de composer, d'écrire et de se corriger*, Paris, Nathan, 4e édition, 1936, p. 300.

participe à un ensemble d'actions solidaires et dirigées, il fonctionne comme le signe algébrique d'une intention; soutenant une équivoque entre temporalité et causalité, il appelle un déroulement (...) ⁷⁶.

Ces actes au passé simple marquent directement les étapes successives du déroulement de l'action. W. Pollak insiste sur cette idée de succession

Derrière l'ordre successif, la disposition de chaque acte d'après son sens permet de reconnaître une dynamique dont les traits ont surtout pour fonction de déclencher l'action ⁷⁷.

Si Bertrand confère à ses descriptions une dynamique, un semblant de progression, ceci n'est pas seulement par l'emploi du passé simple, mais également par le recours à des repères temporels, ou comme les appelle P. Charaudeau des "marqueurs d'intégration linéaire" ⁷⁸, comme "d'abord", "bientôt", "ensuite", "enfin". Ces repères temporels, en harmonie avec la perfectivité du passé simple, contribuent à la "narrativisation de la description".

Nous relevons un exemple dans *la Tour de Nesle*,

L'incendie, qui n'était **d'abord** qu'un innocent follet égaré dans les brouillards de la

⁷⁶ J.-M. Adam, "Le passé simple pierre angulaire du récit?", *Le Texte narratif*, Paris, Nathan, 1985, p. 239.

⁷⁷ W. Pollak, "Un modèle explicatif de l'opposition aspectuelle: le schéma d'incidence", *Le Français moderne*, no. 4, Paris, D'Artrey, 1976, p. 291.

⁷⁸ Patrick Charaudeau, *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris, Hachette, 1992.

rivière, fut **bientôt** un diable à quatre tirant le canon et force arquebusades au fil de l'eau⁷⁹.

Un autre exemple dans *la Viole de Gamba*

C'était **d'abord** la duègne Barbara qui grondait cet imbécile de Pierrot (...).
Mais **bientôt**, au clair de la lune, Arlequin dont la chandelle était morte (...)⁸⁰.

ou encore dans *la Citadelle de Wolgast*

Comme elle est calme et majestueuse la citadelle blanche, sur l'Oder, **tandis que** de toutes les embrasures les canons aboient contre la ville et le camp, et les couleuvrines dardent en sifflant leurs langues sur les eaux couleur de cuivre⁸¹.

Dans de telles descriptions, les "d'abord", les "tandis que", les "ensuite", les "bientôt", les "puis" voire les simples "et" qui coordonnent les éléments, fournissent autant de chevilles au système descriptif "optique" et rythment une temporalité de l'aventure. Il "se passe quelque chose" pendant le temps que dure la description, la description n'est plus "contre-temps"⁸². Ces repères temporels créent chez le lecteur une sorte d'attente, d'où la dramatisation de la scène. On peut

⁷⁹ Éd. Milner, p. 115.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 99.

⁸¹ *Ibid.*, p. 237.

⁸² Jean Ricardou a souligné ce point comme exprimant un certain "désir réaliste" dans *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Le Seuil, 1978, p. 37, 62.

voir, à la suite de Pollak, dans le fait qu'une attente soit impliquée, "la microstructure logique et dynamique de "l'aventure"⁸³.

Avec cet effort de "narrativisation des descriptions", on aboutit à des textes qui sur le plan strictement linguistique relèvent du premier plan mais s'interprètent comme des descriptions⁸⁴. Roger Prévost a souligné chez Bertrand ce besoin, cette nécessité "de déployer, d'étaler dans le temps ce que la toile lui donnait immédiatement dans l'espace, et l'emploi qu'il fit de la "scène", car "tout cela a fini par donner aux *Fantaisies* un rythme, une vie intérieure, qui leur sont propres"⁸⁵.

Cette conception de "la scène" chez Bertrand, par sa dynamique, son mouvement, sa technique de "narrativisation de la description", ses dialogues, reflète un des aspects majeurs de l'art figuratif de l'Égypte pharaonique. En tentant d'insufler l'inspiration à la représentation, les artistes égyptiens ont ajouté une nouvelle dimension intellectuelle à leur art, de façon à ce que la représentation cherche à devenir

⁸³ W. Pollak, *op. cit.*, p. 291.

⁸⁴ Nous reviendrons sur ce point dans la section intitulée "Temporalité et Relief", afin d'établir une distinction entre "l'arrière-plan" et "le premier plan" dans les textes de *Gaspard de la Nuit*.

⁸⁵ Roger Prévost, Introduction et notes de *Gaspard de la Nuit*, p. 17.

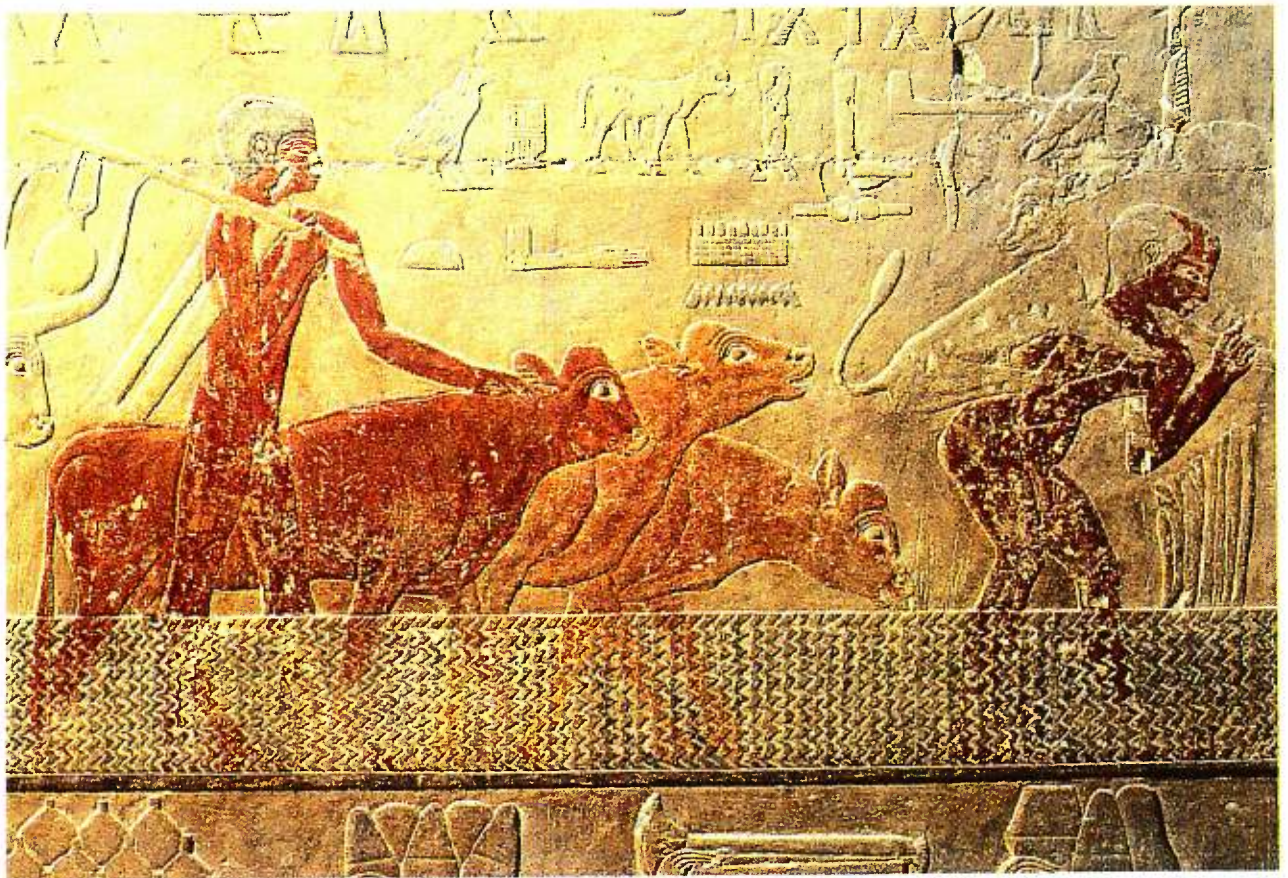
narration. Ainsi, ils ont instauré une situation de tension entre deux exigences différentes, voire opposées.

Prenons l'exemple d'une scène comme celle du passage à gué du troupeau, qui se trouve dans une célèbre tombe de Saqqara, la tombe de Ti (Figure 3)

Figure 3

Passage à gué du troupeau

Ve dynastie



Le meuglement de la vache vers le veau que le berger porte sur ses épaules, l'attitude éperdue du jeune animal tourné vers sa mère et le contrepoint de l'autre génisse qui baisse la tête pour boire sont tous des éléments d'une intensité dramatique évidente. Cela n'est pas tout. En haut du tableau, on trouve, en adjonction, un texte qui rapporte les paroles qu'un des bergers dit à l'autre et celles que ce dernier adresse à la vache anxieuse pour la rassurer sur le sort du veau. Cette manière de rapporter des paroles en complément vivifie la scène; plus elle en mine le sens figuratif et les intérêts formels, plus elle en élimine la fonction de spectacle, au profit d'une capacité de la revivre. Cela montre comment l'artiste égyptien était tellement engagé à ne former qu'un avec les personnages de la scène, qu'ils soient humains ou animaux. Ainsi, il doit se permettre d'employer des moyens non figuratifs d'expression.

Mais en même temps, dans l'autre moitié de la même scène, là où sont représentés des taureaux qui traversent eux aussi à gué, la composition reprend son rythme fermé et géométrique, sa précision sereine et sa netteté cadencée. Le thème technique le plus intime de l'art du bas-relief de la Ve dynastie était de faire concorder ses intérêts narratifs avec la série des structures statiques, à travers lesquelles l'artiste avait su, en son temps, manifester son énergie créatrice et

rationaliste. Cela provoque un jeu très raffiné d'oppositions entre une thématique orageuse et un rendu parfaitement contrôlé.

III- DU "SPATIAL"

La description dans *Gaspard de la Nuit* est une description qui nous fait croire que ce qu'on nous fait voir est là devant nous. Elle est une peinture en trompe l'oeil. En plaçant le lecteur devant les événements dans le moment où ils se produisent, en l'invitant à rester aux côtés du personnage pendant ses moindres faits et gestes, en faisant de lui l'auditeur direct de tous ses propos, l'auteur exige un effort pour créer l'illusion réaliste.

Comment Bertrand a-t-il pu donner à son oeuvre l'apparence de cette troisième dimension essentielle du monde qui nous entoure?

Un facteur essentiel pour obtenir l'illusion de la réalité est la façon dont il crée le sentiment de l'espace. L'auteur de *Gaspard de la Nuit* a fait une peinture visant essentiellement à créer, par des artifices de perspective, l'illusion d'objets, d'images, de scènes réelles.

3.1. Irréalisme spatial et Perspective visuelle

La description chez Bertrand est soumise à un ordre particulier. Elle part de l'expansion pour aboutir au resserrement, adoptant ainsi l'aspect même des lois de la perspective. Ceci constitue un point essentiel dans le

traitement bertrandien de l'espace. À ce sujet, B. Guillot parle d'un "irréalisme spatial"⁸⁶, qui se manifeste de deux manières. La première est celle du regard qui devient microscope. Nous relevons un exemple dans *Harlem*, qui commence par une ouverture que crée la vue d'un large panorama, et se termine par une "chute" à l'aide de l'image du faisan mort.

La description dans *la Sérénade* représente la forme du triangle de la représentation visuelle. Le premier couplet est composé de phrases courtes, nominales qui donnent au lecteur le sentiment qu'il est devant un tableau composé de petites touches impressionnistes et donnant une vue globale.

Un luth, une guitarone, et un hautbois.
Symphonie discordante et ridicule.
Mme Laure à son balcon (...).
Point de lanternes dans la rue (...).
La lune encornée⁸⁷.

Ensuite, les dimensions du tableau se rétrécissent par la vue focalisée sur les personnages en train de dialoguer.

Sur le plan stylistique, on découvre dans ce texte, grâce à l'agencement de la syntaxe et à l'architecture de la phraséologie, une sorte de figuration symbolique du sens du texte, où le début est ouverture et expansion et la fin est fermeture et chute. Il s'agit d'une sorte de peinture par les mots, voisine de "l'onomatopée

⁸⁶ B. Guillot, *op. cit.*, p. 90.

⁸⁷ Éd. Milner, p. 121.

syntaxique".

Nous relevons un autre exemple dans *Padre Pugnaccio*, où la phrase du premier couplet est une expansion, et celle de la fin est une fermeture:

Padre Pugnaccio, le crâne hors du capuce,
montait les escaliers du dôme Saint-Pierre,
entre deux dévotes enveloppées de mantilles,
et l'on entendait les cloches et les anges se
quereller dans la nue.

Et le diable, tapi dans la grand'manche de Padre
Pugnaccio, ricana comme Polichinelle!⁸⁸

Par contre, dans *le Deuxième Homme*, la syntaxe du premier couplet va dans le sens de l'expansion, du sommet du triangle vers sa base:

Enfer!
- Enfer et paradis!
- cris de désespoir! cris de joie!
- blasphèmes des réprouvés! concerts des élus!
- âmes des morts, semblables aux chênes de
la montagne déracinés par les démons! âmes
des morts semblables aux fleurs de la
vallée cueillies par les anges!⁸⁹

La deuxième technique, est celle de la perspective qui se retrécit, puis s'élargit à nouveau. Dans *le Maçon*, le regard du maçon, placé au sommet de l'église, part d'une vue lointaine et globale, vers une vue microscopique évidemment plus proche, qui distingue le cavalier avec son chapeau, ses aiguillettes, sa cocarde. Cette perspective rétrécie s'élargit de nouveau à la fin

⁸⁸ *Ibid.*, p. 194.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 213.

du texte pour rejoindre la vue cosmique et le vertige de l'espace.

Dans la *Barbe pointue*, le regard qui perçoit la foule à l'intérieur, devient microscopique pour distinguer un personnage "coiffé d'une meule de flanelle qui étincelait de pierreries", et s'élargit enfin pour rejoindre l'espace extérieur à travers une fenêtre qui donne sur le Rhin.

Ainsi, sur la scène de *Gaspard de la Nuit*, on perçoit des gens qui parlent, qui crient, qui bougent, puis d'un seul coup tout se tait, l'eau se referme, et l'image qui n'était prise que d'une aile, s'efface et disparaît (triangle visuel); ou bien alors le cadre s'élargit et l'image s'en va rejoindre une autre vue (chiasme visuel).

De ces lointains qui s'agrandissent et viennent envahir l'espace poétique, aux premiers plans qui se rétrécissent au point de sembler disparaître, il y a une mobilisation de l'espace. Ces phénomènes de changements incessants de points de vue, ces images kaléidoscopiques mettent en cause le jeu de la perspective dans l'espace bertrandien, espace où il y a alternance d'agrandissement et de retrécissement sans cesse.

Mais alors qu'est ce qui explique cet irréalisme

spatial? Qu'est ce qui crée cette représentation déréalisante de l'espace de *Gaspard de la Nuit*?

Selon B. Guillot,

Au fondement de cet irréalisme spatial se trouve un paradoxe: la démultiplication des espaces et la création de la profondeur impliquant un aplanissement de l'horizon⁹⁰.

Il y a la linéarité, l'alignement des images, mais aussi le jeu de perspective. Ce besoin de linéarité fait que la multitude ne devienne jamais fouillis. Tout est bien clair à la vue; on voit trop loin, trop bien. Il y a là tout l'art de Bertrand comme peintre, qui le différencie d'un Hugo, chez qui le trait se multiplie et se fait fouillis par l'accumulation descriptive. Si on peut parler chez Hugo d'une esthétique de démesure, chez Bertrand tout est mesuré. On pourrait parler d'une esthétique du minimum, d'une condensation sans accumulation.

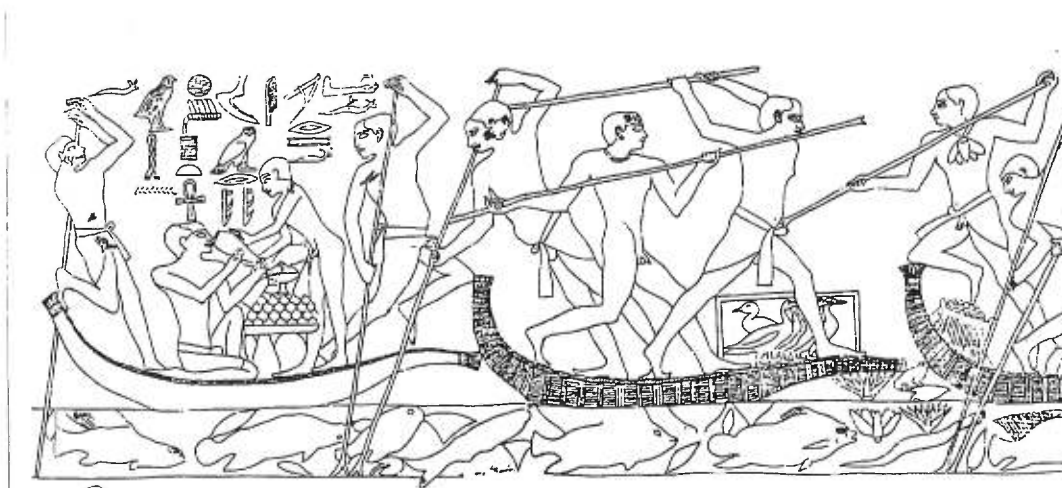
Cet aplanissement de l'horizon qui contraste avec les niveaux de profondeur des images présentées chez Bertrand, reprend typiquement la technique ou le principe de "décalage latéral" chez les anciens Égyptiens. À l'aide de cette technique, l'artiste pouvait aligner différentes images, mais en même temps jouer dans l'espace ou dans le temps. Le dessinateur égyptien, de

⁹⁰ B. Guillot, *op. cit.*, p. 91.

même qu'il se place en différents lieux pour mieux cerner la réalité totale d'un être ou d'un ensemble donné, se place aussi à différents moments du temps pour mieux saisir l'enchaînement des faits, les relier et donner ainsi une image claire de l'action. Donc, il y a une pluralité de moments et d'espaces, une concentration du temps comme de l'espace.

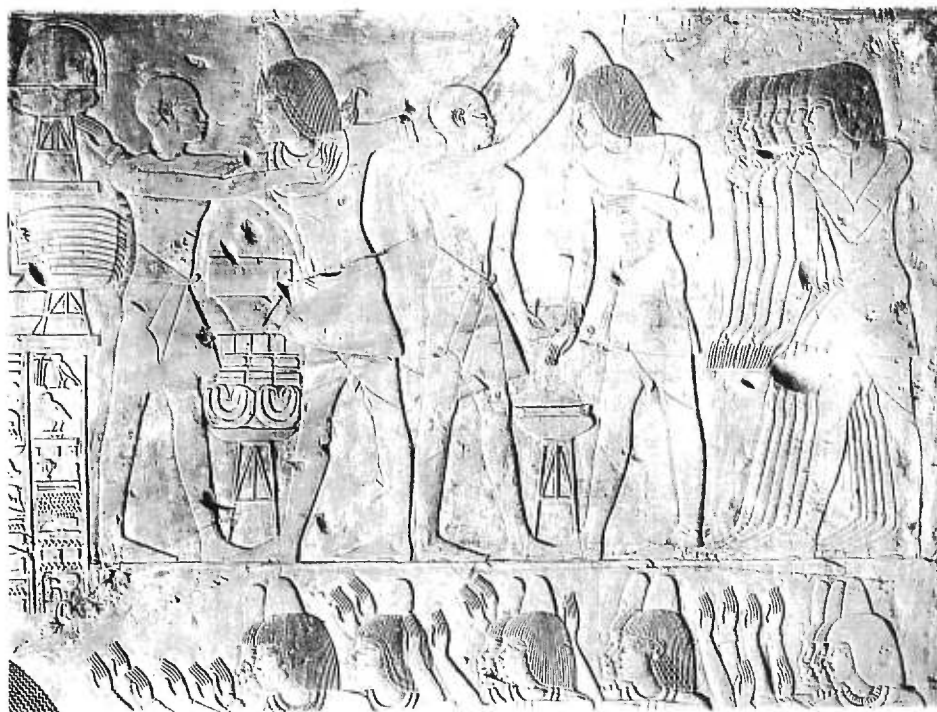
Dans la figure 4 (a), on voit deux scènes représentées sur la même ligne d'horizon: à gauche, un artiste prend un repas, tandis que des bateliers se battent sur l'eau.

Figure 4 (a)



La figure 4 (b) montre comment lorsque l'artiste voulait figurer une série de personnages, il montrait tous les hommes alignés de profil les uns derrière les autres par rapport au spectateur, alors qu'on ne voit que le premier de la file. Il décalait légèrement chaque sujet sur la ligne d'horizon.

Figure 4 (b)



3.2. Surimpression spatiale et "décalage vertical"

On a déjà parlé chez Bertrand de la juxtaposition de scènes minuscules. il y a insertion à l'intérieur des textes comme *les Flamands*, *la Nuit d'après une bataille* ou encore *la Sérénade* de petites scènes vivantes et animées. Dans ces scènes, il y a condensation des valeurs, des images qui sont montrées comme miniaturisées, comme le note Milner,

La vision du monde qu'il y suggère est soumise à cette tendance à la miniaturisation (...)⁹¹.

Cette "complaisance dans le petit et dans le minutieux"⁹² est spécifique à cet art, qui tente dans un espace réduit de multiplier la profondeur.

L'esthétique de l'espace miniaturisé chez Bertrand suggère à la manière des scènes pharaoniques une multiplicité d'actions et de vues dans un espace réduit. Il y a beaucoup à dire également sur l'incessante mobilité de Bertrand, dont la rapidité l'entraîne d'un bord à l'autre du temps.

Dans *Un Rêve* par exemple, les trois premiers couplets présentent trois visions précises et successives dans l'ordre marqué par "d'abord", "ensuite", "enfin", ensuite surgit un futur:

Dom Augustin, le prier défunt, aura, en habit
de cordelier, les honneurs de la chapelle

⁹¹ M. Milner, Introduction de l'édition, op. cit., p. 30.

⁹² Ibid.

ardente, et Marguerite, que son amant a tuée, sera ensevelie dans sa blanche robe d'innocence, entre quatre cierges de cire⁹³.

suivi d'un plus-que-parfait:

Mais moi, la barre du bourreau s'était, au premier coup, brisée comme un verre.

Peut-on voir dans ce procédé de "surimpression spatiale et temporelle"⁹⁴ spécifique à Bertrand une variante du procédé de "décalage vertical" chez les anciens Égyptiens? À l'aide de ce procédé, l'artiste égyptien pouvait se permettre de figurer des scènes se déroulant en un même lieu de l'espace, mais non contemporaines, non successives dans le temps. Il pouvait les aligner selon le principe d'associations de points de vue ou de décalage latéral, mais il pouvait aussi exhausser ces images, l'une par rapport à l'autre, pour qu'on voit d'une manière précise les acteurs et leurs actions, sans qu'aucun "masque" (effet de la perspective optique) s'interpose. Ceci se fait en soulignant chacune d'une ligne de terre. Ainsi, la peinture égyptienne, kaléidoscope d'images lucidement assemblées, est formée d'une pluralité de scènes et d'une multiplicité de visions.

⁹³ Éd. Milner, p. 146.

⁹⁴ Max Milner a mis l'accent, dans son introduction à l'oeuvre, sur cette technique.

3.3. Techniques de spatialisation et "registres"

Kaléidoscope d'images est également le tableau dans *Gaspard de la Nuit*. D'après Michel Manoll, la poésie d'Aloysius Bertrand

supporte tous les éclairages, elle se déplace selon notre optique et selon notre humeur. Comme un kaléidoscope, elle offre au champ de notre imagination mille combinaisons d'une extraordinaire puissance de séduction⁹⁵.

C'est la spatialisation du texte bertrandien qui est à la base de cette image de "kaléidoscope". Max Milner a repris cette idée, mais en parlant d'une sorte de

poésie spatiale, où le lecteur parcourt un espace, prend possession d'une multiplicité dont il articule les éléments selon une combinatoire suggérée par l'auteur, mais en laissant entre eux assez de jeu pour produire (un) miroitement kaléidoscopique (...)⁹⁶.

C'est peut-être en cela encore que l'influence de la peinture égyptienne sur cette poésie est la plus sensible.

Qu'est ce qui crée cette spatialisation? David Scott a pris le soin de répondre à notre question, car selon lui la recherche d'une esthétique de la discontinuité dans les textes de *Gaspard de la Nuit* entraîne une sorte

⁹⁵ Michel Manoll, cité par Max Milner dans son introduction, *op. cit.*, p. 24.

⁹⁶ Max Milner, *op. cit.*, p. 28.

de "spatialisation"⁹⁷ du discours bertrandien. Elle se manifeste par l'intrusion de l'espace à l'intérieur du texte. Afin de délimiter ses descriptions, d'espacer ses images, Bertrand dispose de plusieurs procédés typographiques.

L'espace est créé tout d'abord à l'aide des "blancs" jetés entre les couplets, comme l'a demandé Bertrand dans ses instructions au metteur en pages

Règle générale. - Blanchir comme si le texte était de la poésie (...). M. le Metteur en pages... jettera de *larges blancs* entre ces *couplets* comme si c'étaient des strophes en vers⁹⁸.

Ces blancs, conçus pour espacer les couplets, ont imposé au spectateur des images espacées et au lecteur une *lecture spatialisée*⁹⁹.

Outre les blancs, l'étoile sert à isoler doublement certaines images du tableau. Dans *le Fou*, le premier couplet descriptif est séparé des autres couplets par l'étoile. Le même patron typographique se trouve dans *La Sérénade*: le premier couplet descriptif est séparé des autres couplets où tient lieu le dialogue des

⁹⁷ David Scott, "La structure spatiale du poème en prose d'Alysius Bertrand à Rimbaud", *Poétique*, nos. 59, Seuil, 1984, p. 296.

⁹⁸ Voir "Instructions au metteur en pages", Éd. Milner, *op. cit.*, p. 301.

⁹⁹ Nous empruntons l'expression de David Scott dans son article cité, *op. cit.*, p. 300.

personnages, toujours par l'étoile.

Dans le modèle du texte bertrandien spatialisé par les étoiles et les blancs nous retrouvons une technique adoptée par l'artiste égyptien, qui présente les unités visuelles de son dessin comme espacées par des lignes horizontales: les registres et les sous-registres.

Ainsi, du décalage vertical, on aboutit aux "registres" qui soulignent les scènes figurées sur les bas-reliefs et les peintures. Les scènes superposées sont liées soit par l'espace commun dans lequel elles se déroulent simultanément, soit toujours dans une même unité de lieu, par une succession dans le temps. C'est pourquoi les registres doivent être lus en commençant par le bas: où se déroule l'événement le plus proche de nous en plan, ou le premier d'une suite logique dans le temps. Esthétiquement parlant, il faut pour rester dans l'esprit de l'artiste pharaonique, isoler chaque tableau, chaque figure et analyser l'oeuvre en elle-même.

À titre d'illustration, nous avons choisi la *Palette de Narmer*, comme une des plus importantes oeuvres de la période archaïque de l'histoire de l'art égyptien, et comme exemple qui fait ressortir "le registre" comme un principe organisateur du dessin égyptien.

Figure 5

La Palette de Narmer

(vers 3150 av. J.-C.)



La surface en forme de bouclier est divisée en quatre registres. Au centre du recto, une scène héraldique, représentée par une dépression circulaire formée par les longs cous entrelacés de deux félins fantastiques affrontés, montre l'endroit de préparation du fard. La scène inférieure représente un taureau menaçant, piétinant un homme tombé à terre et abattant à coups de cornes un mur dont certaines briques sont déjà tombées. La scène supérieure, encore plus précise, montre un souverain couronné, suivi du porteur de sandales et précédé d'un scribe, marche derrière quatre enseignes divines portées par quatre personnages et se dirige vers deux rangées d'hommes décapités. En haut de la palette, entre deux têtes de la déesse Hathor, qui porte sur un visage humain des cornes et des oreilles de vache, se trouve le nom du roi protégé par les deux Hathor.

Le revers de la palette est composé d'une manière plus grandiose, puisqu'elle se présente comme une unité. On retrouve dans le registre supérieur toujours le double motif de la déesse protectrice Hathor encadrant le nom du roi; dans le registre au dessous, et dans un espace nettement délimité en haut et en bas par deux lignes horizontales servant d'encadrement, on distingue clairement Narmer en train d'assommer un ennemi tombé à terre impuissant qu'il tient par les cheveux. Derrière le

roi se trouve le porteur de sandales et, dans la partie supérieure, un signe pictographique qui représente le dieu Horus en faucon, portant au bout d'une corde un prisonnier réduit à une simple tête émergeant d'un papyrus. Sous la ligne d'encadrement inférieure, à la pointe de la palette, deux hommes tombés au sol sont représentés par leurs positions désarticulées, dans les affres de la mort.

Cette longue description nous aide à définir les limites de la "phrase", c'est-à-dire de l'encadrement qui délimite chaque scène et qui constitue ce que l'on appelle le "registre" ou encore dans les subdivisions de ce dernier appelées "sous-registres" (tels les couplets ou les paragraphes dans le récit).

Si les "blancs" et l'"étoile" constituent des techniques typographiques bertrandiennes qui ont pour but d'espacer, de décaler les différentes visions ou scènes emboîtées et incorporées les unes dans les autres, "le registre" est également un principe organisateur de l'espace dans l'art figuratif de l'ancienne Égypte. Il n'est plus une division, mais une ligne de terre continue qui situe les figures dans l'espace. Vision intégrale donc de chaque homme et de chaque être animé, mais vision intégrale aussi de l'homme et des êtres animés dans l'univers.

3.4. Proxémique de l'espace et "mise au carreau"

Le texte bertrandien se présente dans sa totalité comme un bloc intégral, visible, entouré par les marges sur la feuille blanche. Or, comme on l'a déjà montré, l'intrusion de l'espace à l'intérieur du texte est loin d'être gratuite. Elle contribue à la création d'un encadrement propre à chaque unité visuelle perçue par le lecteur-spectateur. Dès lors, chaque unité devient un carreau ou un carré visible à l'oeil du spectateur. David Scott a remarqué que "le format particulier des textes de *Gaspard de la Nuit*, qui consiste en une épigraphe (parfois deux) suivie de plusieurs versets ou couplets (le plus souvent six), a été choisi sans doute pour son profil carré et facilement encadré par les marges de la feuille"¹⁰⁰.

Or dans les textes de *Gaspard de la Nuit*, il s'agit de plusieurs sortes d'encadrement: tout d'abord encadrement du texte, ensuite encadrement du couplet dans le texte et enfin encadrement du mot dans le couplet.

En premier lieu, voyons comment le mot est encadré. Là devient clair le rôle du tiret dans le texte bertrandien. Il cadre le mot, lui donne des contours, en l'isolant du reste de la phrase. On relève quelques exemples:

Comme ricana le fou qui vague, chaque nuit,

¹⁰⁰ David Scott, *op. cit.*, p. 300.

par la cité déserte, un oeil à la lune et
l'autre - **crevé!**¹⁰¹

Dans *le Nain*

Soudain la vagabonde bestiole s'envolait,
abandonnant... - **une larve monstrueuse et**
difforme à face humaine!¹⁰²

Dans *la Viole de Gamba*

Au diable Job Hans (...) - **La corde s'était**
cassée¹⁰³.

Dans ces exemples, l'image encadrée est exclusive par son agrandissement. Elle est présentée sur une échelle différente par rapport à celle des autres images.

On pourrait également mentionner que l'emploi du "tour présentatif"¹⁰⁴ est une variante de ce procédé d'encadrement par le tiret. On relève plusieurs exemples

"ce sont des soudards qui (...)" (*le Maçon*)

"c'étaient des turlupins qui (...)" (*les Deux Juifs*)

"Mais c'est Scarbo qui (...)" (*la Chambre gothique*).

Ce phénomène consiste à attirer l'attention du lecteur-spectateur sur l'exclusivité de l'élément présenté (les soudards, les turlupins, Scarbo), comme en gros plan et sous un projecteur. Cette manière de présentation a pour

¹⁰¹ Éd. Milner, p. 137.

¹⁰² *Ibid.*, p. 139.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 100.

¹⁰⁴ *Clé des procédés, op. cit.*

effet de poser l'existence et la présence de l'image au point d'avoir une identité.

Il nous semble que Bertrand ici reprend le principe de "la "multiplicité des échelles" dans l'art figuratif égyptien, principe qui gouverne les proportions des différentes images dans une même représentation. Il résulte de la hiérarchie accordée à ces diverses images.

Quant au texte lui-même, il est encadré par l'épigraphe. "Insérée comme une légende dont le rôle sera d'annoncer ou d'expliquer le contenu d'un tableau ou d'une illustration, l'épigraphe peut faire partie du sujet du texte"¹⁰⁵. De là on note un rapport oblique entre elle et le texte qu'elle introduit. On n'est pas très loin ici du rôle que joue l'écriture hiéroglyphique, accompagnant tout dessin figurant sur les temples égyptiens. L'interdépendance des éléments figuratifs et hiéroglyphiques est observable sur certains reliefs. Par exemple, à la partie supérieure d'une scène gravée dans un mastaba de la Ve dynastie, une légende hiéroglyphique donne uniquement les éléments phonétiques d'une inscription: "attraper l'oryx par le chasseur"; dessous, le tableau d'un homme debout capturant au lasso l'oryx. La corde, la bête et le chasseur fonctionnent comme déterminatifs agrandis des trois mots gravés au-dessus d'eux.

¹⁰⁵ David Scott, *op. cit.*, p. 297.

Ainsi, on pourrait voir dans le rapport texte/épigraphe chez Bertrand une transposition du principe d'association, de complémentarité de l'image à l'écriture hiéroglyphique chez les Égyptiens.

Quelle est au juste cette technique qui encadre texte, couplet et mot? Quel est ce quadrillage ou "mise au carreau" complexe qu'illustre le texte bertrandien? C'est la forme typographique elle-même du poème qui nous fait penser à cette métaphore. H. H. Goldsmith met l'accent sur la notion d'encadrement ou "framing", qui est centrale dans la conception plastique du poème de Bertrand. Selon elle, non seulement, il met du "blanc" entre les couplets, mais il encadre ses poèmes à l'aide d'épigraphe aussi bien que ses images avec des tirets¹⁰⁶.

De son côté, N. Yoshida considère les différents couplets ou sections comme des carreaux. Ainsi, le poème de Bertrand,

divise le monde en plusieurs sections, tout comme la fenêtre sectionnée par les barreaux ou les vitreaux fractionnés par les lignes de plomb¹⁰⁷.

¹⁰⁶ H.H. Goldsmith écrit: "the notion of framing is central to Bertrand's plastic conception of the poem. Not only does he use blank space but he frames poems with epigraphs, he sets off images with dashes, frames them in doorways, windows, the pages of a book, or a picture frame", dans son article cité, p. 136.

¹⁰⁷ Noriko Yoshida, *op. cit.*, p. 113.

Reprenons l'image obsédante de la fenêtre. Plus qu'un thème obligé de la description, l'image de la fenêtre paraît s'imposer comme modèle structural du texte bertrandien, car il y a une division du champ visuel en plusieurs sections.

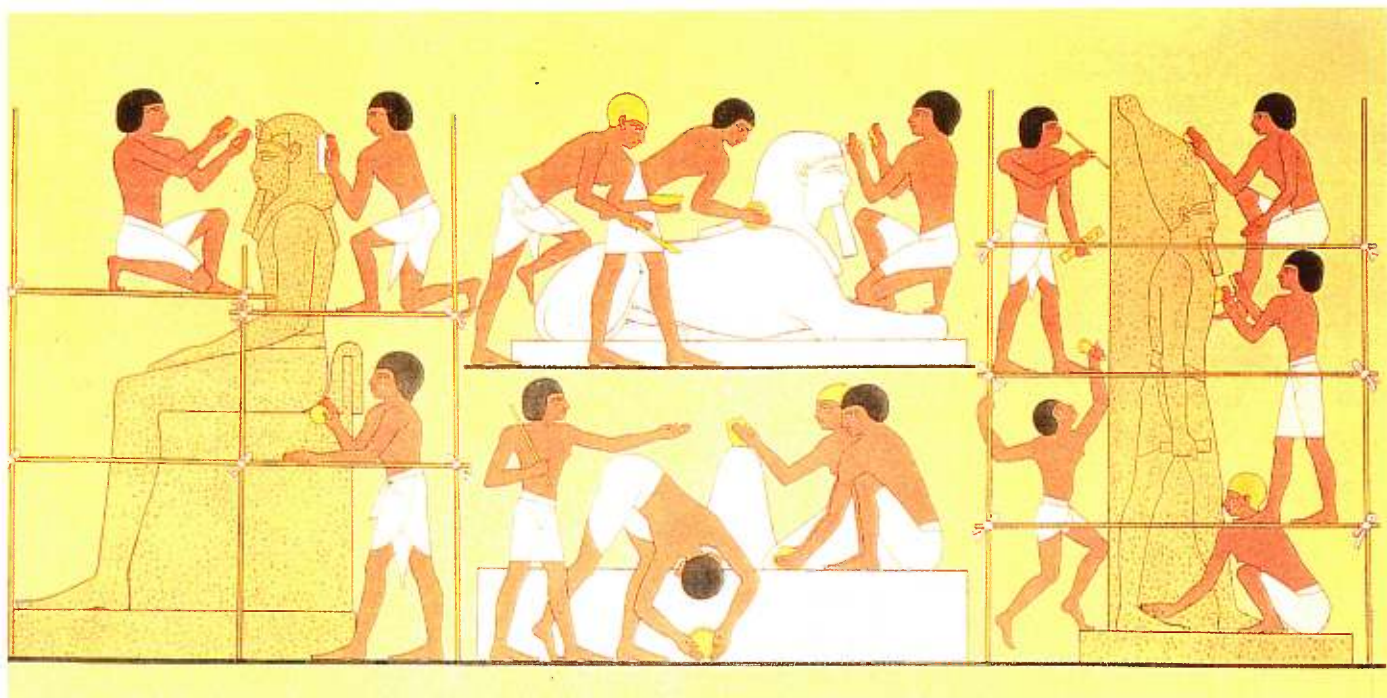
Plus qu'une métaphore, la "mise au carreau" est un modèle structural que nous trouvons à la fois dans le dans le texte bertrandien et dans le dessin égyptien.

En évitant le problème de la perspective, et en cherchant à représenter des objets à trois dimensions sur une surface plane (que ce soit une planche à dessin ou un mur), les Égyptiens ont représenté l'objet, en utilisant la technique de la "mise au carreau" (Figure 6). Sur la surface plane, on traçait des lignes verticales et horizontales à des intervalles déterminés. Le quadrillage tracé permettait de situer chaque élément à la place convenue. Sur la grille ainsi formée, les personnages et les objets étaient dessinés par le dessinateur chargé des contours. Or l'aspect définitif de la composition, loin d'être mécanique, dépendait du jugement de l'artiste qui intervenait dans les proportions données à chaque élément, ainsi que dans sa position relative.

Figure 6

Les sculpteurs dans leur atelier

La "mise au carreau"



3.5. Temporalité et art du "relief"

Le dernier point que nous traitons dans ce chapitre porte sur l'organisation temporelle du discours bertrandien. Il s'agit de voir quel rôle peuvent jouer les temps de verbe dans la structuration des tableaux de *Gaspard de la Nuit*.

Essayant de définir les limites entre peinture et littérature d'après les moyens d'expression qui leur sont

propres, Lessing a montré qu'à la succession des manifestations formelles de la langue, à la chaîne des sons, des mots et des phrases correspondait la succession des actions¹⁰⁸. Si le peintre travaille avec des couleurs, c'est-à-dire au moyen d'une juxtaposition d'impressions, l'écrivain s'intéresse à la suite d'actions. Une suite de relations temporelles sert ainsi de base et de critère fondamental pour différencier expression narrative et picturale.

Bertrand s'est fait peintre en travaillant de l'avant-plan à l'arrière-plan, en se souciant du mouvement de l'oeil du lecteur-spectateur, en appliquant par des touches et de couleur verbale différente les mots sur le papier canevas, afin de reproduire, par la mise en ordre des mots et des éléments syntaxiques, la forme même d'un relief égyptien.

Tout d'abord essayons de voir comment se présente le relief égyptien à l'oeil du spectateur. Dans cet art, l'artiste avait recours à deux techniques. La première est celle du relief "en saillie" ou "en champlevé". Le sculpteur creusait le fond du tableau, de sorte que les figures ressortaient en méplat, le modelé précis de chacune d'entre elles étant suggéré ensuite par de légères nuances de plan. La deuxième technique est celle du relief "dans le creux", le sculpteur excavait les

¹⁰⁸ G. E. Lessing, *Laokoon*, *op. cit.*

silhouettes, suivant une profondeur variable, puis sculptait les détails sur le champ ainsi creusé.

Que ce soit du relief dans le creux ou du relief en saillie, cet art égyptien est un jeu de plans. Du premier plan à l'arrière-plan, nous décelons toujours deux niveaux de profondeur.

Dans *Gaspard de la Nuit*, on peut penser que les temps de verbes, par la position qu'ils occupent, comme par leurs changements, structurent le tableau de Bertrand de la même façon. L'analyse du système temporel dans les textes de *Gaspard de la Nuit* nous a permis de les diviser en trois groupes.

a) Repérage temporel et "mise en contraste"

On a un premier groupe de textes qu'on qualifie d'"homogènes", car construits avec une seule base de calcul énonciatif. Ces textes se caractérisent par la présence d'un système de **repérage temporel**.

Ce système explicite la chronologie interne des événements qui comportent des procédés de **mise en contraste** de ces événements ou états (*foregrounding*, temporalité relative, etc...).

Le *foregrounding* permet de distinguer trois formes de contrastes.

1) Les contrastes globaux - On établit une distinction entre les énoncés relevant d'un "avant-plan" ou *foreground* et ceux relevant d'un "arrière-plan" ou *background*. L'avant-plan serait celui où se passent les événements les plus importants de la narration; alors que l'arrière-plan inclurait des événements de moindre importance, des descriptions statiques qui constituent une toile de fond pour le tableau bertrandien.

Ce contraste entre avant-plan et arrière-plan entraînerait une distribution différenciée des types de procès: les verbes dynamiques et ponctuels apparaîtraient fréquemment dans les phrases d'avant-plan, alors que les phrases d'arrière-plan comporteraient des verbes statifs, duratifs et itératifs. Pour cette distinction, nous proposons, à la suite de Vet, les termes de "dispositif" (*setting*) et "changement" (*change*)¹⁰⁹.

On aura donc un "dispositif", constitué de séquences d'événements à l'imparfait, sur le fond duquel des "changements" seraient introduits par des verbes transitionnels (ou dynamiques) conjugués au passé simple. C'est le cas dans le deuxième couplet de *la Barbe pointue*

Et voilà que tout à coup parmi tant de barbes
rondes, ovales, carrées qui floconnaient, qui
frisaient, qui exhalaient ambre et benjoin,

¹⁰⁹ C. Vet, "The temporal structure of discourse: setting, change, and perspective", in S. Fleischman & L.R. Waugh Ed., *Discourse-Pragmatics of the Verb: The Evidence from Romance*, New York: Routledge, 1991.

fut remarquée une barbe taillée en pointe¹¹⁰.

Le couple oppositionnel imparfait/passé simple caractérise ce texte comme beaucoup d'autres. On peut dire que l'imparfait dans ces textes n'envisage pas les limites temporelles des circonstances de l'épisode présenté, elles sont racontées sans se limiter, par contre le passé simple cerne les contours temporels et sert à inscrire un événement précis dans le déroulement de l'imparfait. Ceci réalise le "schéma d'incidence" de Pollak¹¹¹: l'imparfait et le passé simple sont en opposition dans la mesure où l'on présente une action en cours, en train de se dérouler (imparfait) et qu'alors une action "surgit".

Nous pouvons donc distinguer dans *La Barbe pointue* une stratégie globale de *foregrounding* portant sur les phrases principales. Dans les phases d'arrière-plan, les verbes de mouvement et de parole (qui suscitent naturellement le passé simple) ne sont pas produits et sont rejetés les procès relevant du cadre, de la circonstance, des procès psychologiques et statifs attribués aux personnages; et dans les phases d'avant-plan, le passé simple marque les procès dynamiques des

¹¹⁰ Éd. Milner, p. 93.

¹¹¹ W. Pollak, "Un modèle interprétatif de l'opposition aspectuelle: le schéma d'incidence", *le Français moderne*, nos. 4, 1976.

personnages.

Dans *Le Marchand de tulipes*, le premier couplet où on note des verbes comme "être", "détacher", "admirer" (verbes statifs), relève de l'arrière-plan ou du "dispositif". Par contre, le deuxième couplet laisse voir une prédominance de verbes dynamiques comme "rouler", "s'excuser d'interrompre". IL s'agit d'énoncés relevant du premier plan ou du "changement".

Dans *le Falot*, après deux occurrences d'imparfait, il y a apparition d'un passé simple dans le quatrième couplet,

Soudain le jaune papier de la lanterne
s'enflamma, crevé d'un coup de vent dont
gémirent dans la rue les pendantes enseignes
comme des bannières¹¹².

Le passé simple a ici une fonction de détachement de l'image fantastique et dramatique par rapport aux autres images non dramatiques évoquées à l'imparfait. L'emprunt dans le texte bref de Bertrand d'une opposition aspectuelle propre au récit sert à dramatiser l'action, comme le note Boyer

À un degré zéro de dramatisation, à un second plan... s'opposerait un premier plan au passé simple, celui d'une focalisation sur l'événement, d'une représentation tragique ou simplement pathétique du vécu (un degré supérieur d'emphase narrative)¹¹³.

¹¹² *Ibid.*, p. 113.

¹¹³ H. Boyer, "Le temps dans la mise en scène du vécu. Le récit de vie comme écriture", *Pratiques*, no, 45, 1985.

L'image visuelle du feu et du papier qui brûle gagne le premier plan, s'impose à la vue du lecteur-spectateur éclipsant par là celle du début.

Si nous reprenons l'exemple du *Nain*, nous pouvons voir dans la rupture que marque l'imparfait du troisième couplet un désir de ramener l'image présentée à l'avant-plan. Par cet imparfait, la phrase devient narrative beaucoup plus que descriptive et nul ne songerait à admettre que ce procès est relégué à l'arrière-plan¹¹⁴.

Ainsi, les "dispositifs" ou *settings* successifs s'inscrivent dans une perspective de "**mise en contraste locale**", et les phénomènes qu'il décrivent reposent sur la création d'un "**contraste aspectuel**"; en d'autres termes les procès duratifs et statifs codés à l'imparfait constituent un contexte local sur le fond duquel se détachent les procès dynamiques codés au passé simple.

Sur le plan visuel, on aboutit par ces images dynamiques (exprimées par le passé simple) qui sortent en méplat sur un fond statif (exprimé par l'imparfait), à un relief en saillie ou en champlevé égyptien.

2) Un second procédé de *foregrounding* consiste à rejeter dans des relatives des procédés descriptifs d'arrière-

¹¹⁴ Nous distinguons entre deux types d'imparfait dans les séquences: l'imparfait des séquences d'arrière-plan qui rassemblent les informations servant de cadre, et l'imparfait des séquences du premier plan, qui sont celles permettant une évolution dans la trame du texte.

plan, comme dans *la Tour de Nesle*

L'incendie, **qui** n'était d'abord qu'un innocent follet égaré dans les brouillards de la rivière, fut bientôt un diable à quatre tirant le canon et force arquebusades au fil de l'eau¹¹⁵.

Dans *la Barbe pointue*,

Et voilà que tout à coup parmi tant de barbes rondes, ovales, carrées **qui** floconnaient, **qui** frisaient, **qui** exhalaienent ambre et benjoin, fut remarquée une barbe taillée en pointe¹¹⁶.

ou encore dans *Messire Jean*

(...) le sénéchal tança d'une verte manière les deux lévriers **qui** se disputaient un os de jambon¹¹⁷.

3) la temporalité relative - dans certaines configurations syntaxiques, et en particulier dans le cadre des mécanismes de subordination dans la phrase, l'emploi d'une forme composée, comme le plus-que-parfait ou le passé antérieur, signale l'antériorité du procès par rapport à l'autre conjugué à la forme simple correspondante (imparfait ou passé simple). Prenons par exemple *la Viole de Gamba*,

Le maître de chapelle **eut** à peine **interrogé** de l'archet la viole bourdonnante, qu'elle lui

¹¹⁵ Éd. Milner, p. 115.

¹¹⁶ Éd. Milner, p. 92.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 123.

répondit par un gargouillement burlesque de lazzi et de roulades, (...) ¹¹⁸.

Dans ce couplet, l'établissement d'une relation d'antériorité relative par opposition du passé simple (forme simple) au passé antérieur (forme composée) aide le spectateur à distinguer de légères nuances de profondeur entre les images des deux actions représentées.

Départ pour le Sabbat est un texte homogène qui fonctionne selon le procédé de *foregrounding*. Sur un arrière fond qui relève de la circonstance (exprimé par l'imparfait) se détache un premier plan "fantastique" (au passé simple). Comment donc interpréter le surgissement d'un plus-que-parfait à la dernière strophe?

Mais déjà sorciers et sorcières s'étaient envolés par la cheminée, à califourchon qui sur le balai, qui sur les pincettes, et Maribas sur la queue de la poêle ¹¹⁹.

C'est vrai que l'apparition de ce temps dans une base temporelle dominante imparfait/passé simple ne représente pas un cas d'hétérogénéité, mais en dehors du registre fantastique ou onirique, où se trouve créée ainsi une temporalité surréelle, comment peut-on expliquer cette élasticité du temps?

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 99.

¹¹⁹ Éd. Milner, p. 104.

On pourrait envisager une lecture visuelle à la manière de celle des registres égyptiens commençant du bas vers le haut, qui elle aussi commence du dernier couplet comme si cette image avait pris de l'avance sur les autres. C'est là que tout l'art bertrandien de la concentration de durée apparaît. "Ce procédé de ^usrimpression temporelle concourt grandement à l'atmosphère (de cette) scène fantastique"¹²⁰.

Le Clair de lune est une parfaite illustration des deux techniques regroupées: le *foregrounding* et la temporalité relative.

Deux ladres se lamentaient sous ma fenêtre, un chien hurlait dans le carrefour, et le grillon de mon foyer vaticinait tout bas¹²¹.

L'utilisation dominante de l'imparfait, dans les phrases relevant de la circonstance (forme non marquée), semble situer la plupart des procès évoqués dans une temporalité antérieure à celle de la scène qui se déroule.

Sur cette base, qui "aplatit" en quelque sorte la diégèse et l'intègre au cadre, deux règles secondaires distinctes peuvent être appliquées: d'une part, les verbes de mouvement suivant des énoncés descriptifs sont conjugués au plus-que-parfait

"Les lépreux étaient rentrés dans leurs chenils"

¹²⁰ Max Milner, *op. cit.*, p. 35.

¹²¹ *Ibid.*, p. 141.

"Le chien avait enfilé une venelle"
 "Le grillon s'était endormi"
 "La dernière bluette avait éteint"

et rejettent les procès évoqués dans une antériorité relative provoquant ainsi un second effet de décalage ou "hétérochronie seconde".

Par un processus inverse d'autre part, l'emploi du passé simple produit un effet de focalisation, en ramenant une séquence d'événements dans une isochronie temporaire.

Mais bientôt mon oreille n'interrogea plus qu'un silence profond (...) ¹²².

Ainsi, Bertrand a eu recours à une sorte de "mise en relief" dans sa narration, telle que l'explique D. Maingueneau,

Dans une narration qui recourt systématiquement à cette "mise en relief", les "temps" ont tendance à s'organiser en séries homogènes de formes du premier plan ou de l'arrière-plan; la complémentarité qui existe entre ces séries suppose des changements constants de plan et c'est cela qui ... permet de déterminer les limites de micro-unités narratives ¹²³.

La mise en relief narrative donne sur le plan visuel l'image d'un relief pictural où on décèle trois niveaux de profondeur: un niveau de base (imparfait) qui donne le

¹²² *Ibid.*

¹²³ D. Maingueneau, *Approche de l'énonciation en linguistique française*, Hachette, collection Langue, linguistique, Communication, Paris, 1981, p. 87.

cadre du tableau, un niveau "dans le creux" (plus que parfait), un niveau en saillie (passé simple).

b) Hétérogénéité temporelle

Si les exemples précédents présentaient des cas d'homogénéité temporelle, d'autres exemples sont des cas d'hétérogénéité.

Une première question concernant la forme des ruptures temporelles se pose: la rupture consiste-t-elle en un changement de base temporelle, ou consiste-t-elle en l'introduction ponctuelle d'un temps de verbe hétérogène dans le cadre d'une base temporelle dominante?

Nous distinguons deux formes de ruptures: les ruptures qui se trouvent dans les textes à plusieurs bases temporelles; les ruptures qui consistent en l'introduction d'un temps de verbe hétérogène dans le cadre d'une base temporelle dominante.

La stratégie de l'auteur apparaît plus clairement si l'on prend en compte le découpage général du texte, son organisation, sa décomposition en phases ou parties nettement délimitées par l'étoile.

On peut donc parler d'un **deuxième groupe** de textes caractérisés par l'alternance de deux ou plusieurs bases temporelles, sans que l'une d'entre elles puisse être considérée comme dominante. Exemple: *la Viole de Gamba*,

L'Office du soir.

Dans *la Viole de Gamba*, on distingue trois phases séparées typographiquement par l'étoile. On a déjà montré comment dans le premier couplet on distinguait une nuance légère de plans (passé antérieur/passé simple) par la temporalité relative. Or comment doit-on interpréter le "eût eu" dans cet énoncé:

Le maître de chapelle eut à peine interrogé de l'archet la viole bourdonnante, qu'elle lui répondit par un gargouillement burlesque de lazzi et de roulades, comme si elle **eût eu** au ventre une indigestion de Comédie Italienne¹²⁴.

Le subjonctif plus-que-parfait marque, comme le passé antérieur (eut interrogé), l'accompli dans le passé. On ne voit pas bien pourquoi il faudrait ici un accompli dans le passé, ni pourquoi le subjonctif. On a bien une subordination, mais elle n'est sûrement pas incluse dans la principale puisqu'il y a une virgule. Le subjonctif est incompréhensible. Mais comme l'explique B. Dupriez, il y a une règle de morphologie qui dit que le subjonctif plus-que-parfait est une deuxième forme pour le conditionnel passé (il équivaut à "aurait eu"), mais on ne peut pas le remplacer par "aurait eu". Or le conditionnel passé a une valeur de potentiel dans un ancrage au présent et une valeur d'irréel dans un ancrage allocentrique. Le "comme si" introduit dans le monde de

¹²⁴ Éd. Milner, p. 99.

l'hypothèse. L. Spitzer voit dans la comparaison par "comme si" une "séparation entre la sphère du réel et la sphère de l'image"¹²⁵. Donc "eût eu" est un tour littéraire qui permet à Bertrand d'insister sur le féérique irréel. C'est cet irréel qui permet de dépasser la première image, pour en reproduire une autre. En d'autres termes, le "eût eu" est nécessaire pour l'emboîtement d'une deuxième scène féérique à l'intérieur de la première. Cette technique d'incorporation ou d'emboîtement des images, par son jeu de perspective spatiale, nous rappelle les "poupées russes".

Par la superposition de plusieurs plans de vision, ces textes appliquent le principe de "décalage latéral" propre au dessin égyptien.

De quelques cas ambigus - dans certains textes la transition hétérogène s'effectue par passage, dans un même texte, d'un sous-groupe de temps à un autre. Le cas se présente dans *L'Alchimiste* qui fait apparaître, après un emploi obstiné du présent dans quatre couplets, un passé simple

Et la cornue, toujours plus étincelante,
siffle le même air que le diable, quand Saint
Eloy lui tenailla le nez dans sa forge¹²⁶.

¹²⁵ Léo Spitzer, *Études de style*, Gallimard, Paris, 1970, p. 455.

¹²⁶ Éd. Milner, p. 102.

Que signifie une telle rupture? L'isolement du passé simple par rapport aux autres temps de verbes renforce la disparition de toute causalité narrative dans le poème. Marque-t-il le changement d'attitude du locuteur? Pour pouvoir répondre à ces questions, il faut tout d'abord déterminer la nature du présent figurant dans les quatre autres couplets. Or ce présent contribue à construire un univers très particulier. Il nous laisse dans un état perplexe. Est-ce un présent déictique? Ou est-ce un présent historique? Quelle signification peut-on donner à ce présent? A. Culioli a suggéré que le repère de ce présent n'est ni lié à la situation d'énonciation (comme pour le présent déictique), ni coupé de celle-ci (comme pour le passé simple), mais situé par rapport à un repère "fictif", construit à partir du moment d'énonciation; un repère qui serait à la fois coupé de ce moment d'énonciation et identifié à lui¹²⁷. Cela explique l'indécision du lecteur devant ce type de formes: il les interprète à la fois comme des événements dissociés du présent et comme la réactualisation, la "résurrection" de faits révolus.

Donc le passé simple ne peut être expliqué en termes de sous-système temporel. L'interprétation qu'on pourrait donner au passé simple ici est qu'il est le temps préféré

¹²⁷ Antoine Culioli, "Valeurs aspectuelles et opérations énonciatives: l'aoristique", *La Notion d'aspect*, J. David et R. Martin éd., Paris, Klincksieck, 1980, p. 185.

pour le passage le plus tendu; il crée une rupture temporelle au moment où le récit des événements devient le plus grave.

On note un autre exemple d'hétérogénéité temporelle dans *le Capitaine Lazare* où il y a apparition brusque d'un passé composé au troisième couplet,

Un des deux mille qu'un ricochet... a lancé de
l'escarcelle d'un prier de bénédictins
(...) ¹²⁸.

Le texte avait le présent historique pour base temporelle dominante. Que signifie cette alternance d'un temps relevant du discours avec un temps relevant du récit historique?

Le passage du récit au discours entraîne un changement d'axe temporel et énonciatif. Par l'insertion du commentaire du *Je*, le texte change de plan narratif. Ainsi, le *Je* passe au premier plan et le *Il* demeure dans une sorte d'arrière-plan. Ainsi, la transition d'un "temps" à un "temps" différent est liée à la relation de l'énonciateur à son énoncé. On pourrait penser, à la suite de Boyer¹²⁹, que ce type d'alternance relève d'une stratégie d'auteur visant à produire un effet de "mise en relief complexe": à l'opposition arrière-plan vs premier

¹²⁸ Éd. Milner, p. 91.

¹²⁹ Boyer, *op. cit.*

plan, s'ajoute une opposition Il vs Je, non-moi vs moi.

Ainsi l'opposition des temps semble intervenir à la fois dans le système des personnages (Je/Il) et dans le système d'événements (gradation de la dramatisation).

Le marquage de plan est un des facteurs qui expliquent les transitions temporelles dans le texte de Bertrand. À l'aide de cette technique, nous recensons un troisième groupe de textes.

Le premier couplet du *Clair de lune* est un exemple de ce procédé de marquage de plan. Il est nettement isolé et séparé des autres couplets par l'étoile

Oh! qu'il est doux, quand l'heure tremble au
clocher, la nuit, de regarder la lune qui a le
nez fait comme un carolus d'or!¹³⁰

Par sa disposition sur la page, comme par sa visée argumentative, le couplet reflète une image "en creux" qui accroche beaucoup plus de lumière par rapport aux autres images dessinées par le texte. Il ne s'agit pas d'une description, mais d'une perception narrativisée¹³¹, caractérisée par sa tonalité ironique.

Dans d'autres textes comme *le Raffiné* ou *les Gueux de nuit*, le changement de temps dans le dernier couplet,

¹³⁰ *Ibid.*, p. 141.

¹³¹ Nous allons revenir sur cette technique en détails dans notre analyse du discours indirect libre au deuxième chapitre.

toujours séparé par l'étoile, constitue une sorte de signe démarcatif textuel. Dans cet énoncé,

Et c'est ainsi que s'acoquinaient à un feu de brandons, avec des gueux de nuit, un procureur au parlement qui courait le guilledou, et les gascons du guet qui racontaient sans rire les exploits de leurs arquebuses détraquées¹³².

L'imparfait est utilisé dans cette séquence pour délimiter une partie du texte. Après la présentation, il y a récapitulation avec cet imparfait de conclusion ou de clôture. L'imparfait impose une vue totalisante d'où l'impression de clôture

Le temps semble arrêté puisque l'événement présenté à la fin ne prend pas lui-même de temps ou plutôt il n'est pas montré comme prenant du temps... (ce qu'on pourrait exprimer dans la terminologie traditionnelle en disant que l'imparfait relève... de l'aspect subjectif et non de l'aspect objectif)"¹³³.

L'ironie de Bertrand réside dans ce couplet entièrement subjectif. On peut y voir une sorte de "fiction secondaire" qui met en scène le narrateur et le lecteur et les présente comme des témoins oculaires de l'événement narré¹³⁴. Le "c'est ainsi" présente le narrateur comme un conteur qui s'adresse de vive voix au

¹³² Éd. Milner, p. 112.

¹³³ O, Ducrot, article cité, pp. 11 - 12.

¹³⁴ Cette idée est discutée par M. Vuillaume, *Grammaire temporelle des récits*, Paris, Minuit, 1990.

lecteur, ce dernier - par une sorte de métalepse - a le sentiment que l'événement se produit au moment où il en prend connaissance. L'image des gueux de nuit avec un conseiller du parlement présentée en finale acquiert une importance considérable; elle accroche le maximum de lumière et de présence. Sur le plan visuel, le segment qui est hétérogène par sa temporalité accroche plus de lumière qu'un autre. On pourrait rapprocher une telle technique du relief en creux égyptien.

Ainsi, typographie et formes verbales dans *Gaspard de la nuit* mettent en jeu les procédés de marquage des images vues par le lecteur-spectateur.

Ce chapitre a montré non seulement que la poésie de Bertrand est avant tout une peinture, mais également qu'elle entretient - en raison de son caractère visuel - des analogies avec l'art figuratif égyptien.

Chapitre deux

Du statut du Sujet à la réalité du "double":

(Ka)spard de la Nuit

En prenant entre les mains le recueil de poèmes, on demeure quelques instants au seuil du texte. Dès les premières pages et avant que ne commence le texte, on relève un titre, un sous-titre, un intertitre, deux préfaces et une épigraphe. Rien de moins, *Gaspard de la Nuit*, selon G. Genette, "présente un paratexte assez complexe"¹. Le paratexte est divisé par Genette en deux grandes catégories: le péri-texte et l'épi-texte. Dans ce chapitre, nous nous intéressons surtout à la première catégorie de paratexte: le péri-texte.

Qu'est ce que nous groupons dans *Gaspard de la Nuit* sous la catégorie de "péri-texte"? D'après G. Genette, le péri-texte est tout ce qui se trouve

autour du texte, dans l'espace du même volume, comme le titre ou la préface, et parfois inséré dans les interstices du texte, comme les titres de chapitres ou certaines notes (...)².

Notre étude du péri-texte bertrandien portera sur les éléments figurant sur la page de la couverture du recueil comme le nom de l'auteur et le titre, les deux préfaces qui introduisent le texte, l'épigraphe.

¹ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, collection Poétique, 1987, p. 258.

² *Ibid.*, p. 10.

Ces dimensions du paratexte constituent "un des lieux privilégiés de la dimension pragmatique de l'oeuvre, c'est-à-dire de son action sur le lecteur - lieu en particulier de ce qu'on nomme depuis les études de Philippe Lejeune sur l'autobiographie, le "contrat (ou pacte) générique"³. Ce paratexte impose donc au lecteur un mode de lecture, l'oriente vers une certaine activité, un certain protocole de lecture.

I- LE "DOUBLE" DANS LE PÉRITEXTE

1.1. Au seuil du texte

Pour un lecteur qui n'a aucune connaissance de *Gaspard de la Nuit*, la page de la couverture du recueil constitue le premier contact avec le livre. Sur cette page figurent des éléments essentiels relevant du hors-texte ou du péri-texte: le nom de l'auteur, Aloysius Bertrand, et en dessous le titre de l'oeuvre, "Gaspard de la Nuit". À travers ces deux éléments, l'auteur établit avec son lecteur un contrat de lecture spécifique relevant de l'autoreprésentation.

a) Le nom de l'auteur

Tout d'abord, le nom de l'auteur ou le choix que fait l'auteur du nom qui paraît sur la page de couverture

³ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Éd. du Seuil, 1982, p. 9.

nous semble intéressant. Quel est ce nom dont Bertrand se sert pour signer son oeuvre? Il s'agit d'un pseudonyme. Genette montre qu'il y a trois possibilités ou modalités de choix

ou bien l'auteur "signe" (...) de son nom d'état civil (...) c'est le cas le plus fréquent; ou bien il signe d'un faux nom, emprunté ou inventé: c'est le pseudonymat; ou bien il ne signe d'aucune façon, et c'est l'anonymat. Il est assez tentant de forger, sur le modèle des deux autres, pour désigner la première situation, le terme d'onymat (...)⁴.

Le nom de Bertrand est le nom véritable de l'auteur et le prénom "Aloysius" est la traduction anglaise, d'origine latine, de son prénom: Louis. Faut-il mentionner que ce n'est pas la première fois que Bertrand choisit de transformer son prénom: il a aussi employé "Ludovic" (du hollandais "Lodewijk", ou de l'italien "Lodovico"), autre transformation de Louis, puisque c'est ainsi qu'il signait parfois ses lettres d'amour⁵.

Considérons le prénom de l'auteur: il s'agit d'un cas de pseudonymat; mais si nous considérons le prénom et le nom dans leur ensemble, nous avons affaire à une combinaison du pseudonymat et de l'onymat. Donc nous

⁴ *Ibid*, p. 40.

⁵ Aloysius Bertrand, *Le Keepsake fantastique*, Éditions de la Sirène, collection Romantique, Paris, 1923. Nous voulons mentionner que certaines de ses lettres sont reproduites par Cargill Sprietsma dans *Louis Bertrand dit Aloysius Bertrand 1807-1841: une vie romantique*, Paris, Librairie ancienne Honoré Champion, 1926.

pouvons parler dans ce cas d'un "semi-pseudonyme", d'un changement de personne (à moitié), d'une semi-substitution. Bertrand ne veut pas cacher entièrement son identité, il la cache à moitié en combinant son vrai nom avec un prénom qui n'est pas tout à fait le sien. Il y a là l'amorce d'une première dissimulation et d'une première mise à distance entre l'auteur et son texte⁶.

Mais pourquoi a-t-il eu recours au semi-pseudonymat? Pourquoi l'auteur ne signe-t-il pas son oeuvre de son véritable prénom? Est-ce par fantaisie que Bertrand a eu recours à ce procédé, renvoyant par là au sous-titre de l'oeuvre "Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot"?

Il nous semble que le choix du prénom "Aloysius" est un indice du dédoublement de l'auteur. En optant pour un prénom qui n'est pas le sien, Bertrand se dédouble. Il se cache, même si ce n'est qu'à moitié, derrière un masque. Mais à qui renvoie donc ce prénom? À un personnage réel? à la personne de Louis Bertrand? s'agit-il d'un personnage fictif et étranger à Louis Bertrand? ne s'agit-il pas d'un personnage-écrivain dans lequel l'auteur se déguise pour écrire? On peut dire que "Aloysius Bertrand" est le "nom de plume", le nom d'un personnage qui prend la plume en main pour écrire. Les

⁶ Nous reprenons l'idée de A. Hinton, *Le péri-texte dans Gaspard de la Nuit d'Aloysius Bertrand. Intertextualité et autoreprésentation*, mémoire de maîtrise, Carleton University, Ottawa, 1992.

allusions à l'acte d'écriture ne manquent pas dans le recueil au fur et à mesure qu'on avance dans la lecture depuis la dédicace à Victor Hugo

Mais le petit livre que je te dédie, aura subi le sort de tout ce qui meurt, après avoir, une matinée peut-être, amusé la cour et la ville qui s'amuse de peu de chose⁷.

jusqu'à la fin du recueil

Mon livre, le voilà tel que je l'ai fait et tel qu'on doit le lire, avant que les commentateurs ne l'obscurcissent de leurs éclaircissements⁸.

À M. Charles Nodier

On peut penser également à un dédoublement narcissique de l'auteur⁹, car les auteurs qui écrivent sous pseudonyme

(...) ne songent qu'au plaisir qu'ils trouvent à faire voir une chose dans une autre; ils n'ont point d'autre intention que de flatter leur propre esprit en le représentant sous une espèce étrangère (...)¹⁰.

On pourrait dire que le pseudonyme est un miroir dans lequel Bertrand se reflète et se reproduit. Bertrand éprouve le besoin et le désir d'écrire caché, derrière un double. Ce double est un masque qu'il porte pour

⁷ Dedicace à Victor Hugo, Éd. Milner, *op. cit.*, p. 81.

⁸ Éd. Milner, p. 217.

⁹ A. Hinton, *op. cit.*, p. 20.

¹⁰ Baillet, cité par Maurice Laugaa, *La pensée du pseudonyme*, Paris, Presses Universitaires de France, collection Écriture, 1986, p. 201.

dissimuler son vrai visage. C'est dans cette perspective aussi que Genette perçoit le pseudonymat

Le goût du masque et du miroir, l'exhibitionnisme détourné, l'histrionisme contrôlé, tout cela se joint dans le pseudonyme au plaisir de l'invention, de l'emprunt, de la métamorphose verbale, du fétichisme onomastique¹¹.

Si le fait de prendre un pseudonyme revient à mettre en scène un personnage-écrivain fictif, cet acte n'est en fait qu'un procédé autoreprésentatif.

L'autoreprésentation se manifeste de la façon la plus visible au niveau de l'énonciation. La mise en scène d'un personnage écrivain ou d'une figure auctoriale relève d'une si longue tradition littéraire qu'il est aisé d'y voir un reflet de l'activité de la création artistique.

Le roman qui met en scène un écrivain accomplit une réitération et même un dédoublement de l'auteur, de l'écriture et d'une idée de la littérature. Voici un auteur qui parle pour faire parler, écrire, agir un autre auteur. Or ce jeu de miroirs met vivement en lumière le discours du récit. (...) Le personnage-écrivain, quels que soient son ou ses rôles sur le plan des événements, met en cause le récit comme discours littéraire: par lui, la littérature parle d'elle-même, le discours s'autofère.¹²

Donc, mettre en scène un auteur fictif implique une

¹¹ Gérard Genette, *Seuils*, op. cit., p. 53.

¹² Janet M. Paterson, "L'autoreprésentation: formes et discours" in *Texte 1, L'autoreprésentation, le texte et ses miroirs*, Toronto, Trinity College, 1982, p. 179.

activité autoreprésentative, et le recours au pseudonymat pose le problème de l'identité de l'auteur et met en cause son statut. Est-il auteur ou personnage?

Cette première mise en cause du statut de l'auteur correspond à un premier dédoublement de l'auteur, et ce dédoublement annonce déjà programmatiquement le dédoublement explicite de l'auteur à d'autres endroits du texte.

La mise en cause du statut de l'auteur provient du contrat primaire établi par le pseudonyme, contrat de fiction, de non-vérité, voire de mensonge. Le contrat de lecture avec le lecteur est équivoque, une partie du nom de l'auteur est mensonge. Par ce pseudonyme, le lecteur est averti. Cet avertissement devient explicite quand l'auteur signe la première préface de Louis, son vrai prénom. Ce vrai prénom met en relief le pseudonyme fictif.

b) Le titre

Le titre de l'oeuvre de Bertrand remplit une fonction remarquable: il exerce un pouvoir de séduction sur le public. Ce titre correspond à un nom propre. Traditionnellement, un tel titre désigne un personnage, souvent le personnage principal de l'oeuvre. Mais dans l'oeuvre de Bertrand, qui n'est pas un roman, on ne peut pas supposer l'existence d'un personnage principal de la

diégèse. Ces "fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot" ne renvoient à aucun genre traditionnel.

Le nom du personnage annonce le concept du "double". D'une part, il introduit un élément essentiel du contenu du recueil en signalant l'appartenance du monde de Gaspard au "régime nocturne"¹³. C'est le monde de l'obscurité, des ténèbres, du rêve, du cauchemar. Les titres des poèmes en constituent la trame: "Les Gueux de nuit", "L'Office du soir", "La Messe de Minuit", "Le Clair de lune", "Un Rêve", "Le Soir sur l'eau", "La Nuit d'après une bataille".

Or, la nuit représente l'anormal, l'ambigu dont on ne connaît pas la nature. La nuit est le domaine de ces êtres qui n'ont qu'un pied sur le bord du monde. Selon Genette, "la nuit... représente l'accident, l'écart, l'altération"¹⁴. La nuit double le jour.

D'autre part, si on se livre au "fétichisme onomastique"¹⁵, on trouve que ce prénom, "Gaspard", est une fois de plus relié au thème du double. L'étude onomastique montre qu'il est une variation du prénom

¹³ Le terme a été souvent employé par Gilbert Durand dans son ouvrage cité.

¹⁴ Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, collection Points, 1969, p. 104.

¹⁵ *Seuils*, *op. cit.*, p. 53.

"Kaspar" en allemand. Kaspar ou plutôt "Ka"spar. Que signifie cette syllabe du prénom? Ce "Ka" peut être le Ka égyptien, relié au concept du "double"; car parmi les parties constituantes d'un être vivant pour les Égyptiens, on note le Ka.

Dieu protecteur, double spirituel, on a voulu y découvrir la substance même de l'individu, son totem. Sous sa forme plurielle de "Kaou", le mot semble avoir le sens d'"ancêtres". Ces Kaou se présentent comme des sortes de génies ou plutôt comme des personnifications de qualités en général.

Ainsi, le prénom "Gaspard" par son lien implicite avec l'univers des croyances égyptiennes, annonce le concept du "double" dans l'oeuvre bertrandienne.

Mais quel rapport entretient donc ce personnage avec l'auteur? Les préfaces de l'oeuvre nous fournissent une réponse.

1.2. L'avant-texte

On considère comme "avant-texte"¹⁶ des éléments péritextuels qui figurent à l'intérieur du recueil, et qui ont pour rôle d'introduire le texte.

¹⁶ Nous empruntons le terme de A. Hinton, *op. cit.*

a) L'instance préfacielle

Deux préfaces précèdent et présentent l'oeuvre. Tout d'abord, une première préface, intitulée "Gaspard de la Nuit". Ce titre est suivi d'un texte à la première personne, signé après une vingtaine de pages par le nom de l'auteur: Louis Bertrand. Ensuite, il y a une deuxième préface, attribuée cette fois à un auteur fictif, Gaspard de la Nuit. Ces deux préfaces posent de manière particulière le problème du statut de l'auteur par rapport à son texte. Ainsi, l'oeuvre a deux titres (le titre et le sous-titre), deux auteurs et deux préfaces.

Dans la première préface, Bertrand se présente comme simple éditeur, comme "père putatif"¹⁷. Ainsi, il se distancie pour la deuxième fois de son texte. Cette préface est un long discours à la première personne où le narrateur représenté raconte sa conversation, avec un personnage - qu'il a rencontré dans un jardin à Dijon - sur la question de l'art. Ce personnage, avec qui le narrateur représenté discute, est Gaspard, "un pauvre diable dont l'extérieur n'annonçait que misères et souffrances"¹⁸. Quand la conversation entre le narrateur et Gaspard se termine, ce narrateur se retrouve avec le manuscrit du personnage. C'est Gaspard l'auteur des

¹⁷ Nous empruntons l'expression de Bernard Dupriez.

¹⁸ Préface de *Gaspard de la Nuit*, éd. Milner, p. 59.

poèmes en prose! Ainsi, une deuxième instance narrative est engagée.

Cette préface, en engageant deux instances narratives, pose deux niveaux narratifs.

un premier niveau où le JE1/N1, narrateur signataire du recueil raconte le récit de sa rencontre avec Il, le promeneur mystérieux.

Un deuxième niveau où le narrateur JE1/N1 cède la parole au personnage-acteur, C'est alors que les rôles se croisent: le IL devient JE2 narrateur et acteur de son récit, et JE1/N1 devient le destinataire d'un acte de discours narratif. Le Je initial de Bertrand, auteur-narrateur, s'efface pour être remplacé par le Je de Gaspard, narrateur au second degré.

Donc le narrateur principal a inséré dans son récit le récit que lui a fait un narrateur second. Genette définit cette différence de niveau

(...) tout événement raconté par un récit est à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l'acte narratif producteur de ce récit¹⁹.

Quelle est la raison de ce dédoublement? Est-il utilisé pour produire un écho imitatif? Autrement dit quelle est la relation qui unit le premier récit au

¹⁹ Gérard Genette, "Discours du récit", *Figures III*, Éd. du Seuil, Paris, 1972, p. 238.

second dans lequel il s'insère? Relation d'analogie²⁰? Cette structure en abyme met en cause le récit de Gaspard, qui n'est en fin de compte que celui de Bertrand: relation d'identité. À la fin de la préface, on réalise que JE2/N2 n'était qu'un autre Moi, l'autre moitié, l'autre composante de JE1/N1. Cette figure de l'être que Bertrand rencontre dans le jardin c'est encore le double, mais qui lui fait découvrir son problème. Nous découvrons dans la création d'un personnage comme Gaspard, un procédé de "personnification factice"²¹; car pour illustrer l'idée de la bipartition de l'âme humaine, Bertrand a personnifié la composante du Mal en lui donnant le nom de "Gaspard". Ce Je n'est pas un autre, puisque l'autre est un autre soi. Dans ce dédoublement de niveaux narratifs, l'auteur permet d'organiser un théâtre au sens propre à l'intérieur de sa propre parole, en jouant les questions et les réponses.

Ainsi, le texte met en scène un auteur semi-fictif, Aloysius Bertrand, qui met en scène un narrateur représenté (N1) qui raconte au lecteur le récit de sa rencontre avec un autre personnage fictif (N2) qui serait

²⁰ Genette distingue trois principaux types de relation qui peuvent unir le récit métadiégétique au récit premier dans lequel il s'insère, à savoir une relation de causalité, une relation thématique de contraste ou d'analogie et une relation de distraction et/ou d'obstruction, *ibid.*, pp. 242 - 243.

²¹ *Clé des procédés, op. cit.*

l'auteur véritable du texte. Il y a là une mise en abîme d'auteurs fictifs différents, des personnages-écrivains différents. Selon Genette,

La fameuse *structure en abyme*, ... est évidemment une forme extrême de ce rapport d'analogie, poussée jusqu'aux limites de l'identité²².

Si on avait parlé de l'auteur qui met en scène un premier "personnage-écrivain", personnage qui n'était pas entièrement dissocié de l'auteur "réel", cette fois-ci, au contraire, l'auteur attribue son oeuvre à un personnage-écrivain totalement fictif. Ce procédé est un des procédés de pseudonymat envisagés par Genette:

(...) L'attribution d'une oeuvre, par son auteur réel, à un auteur (...) imaginaire: c'est la pratique dite de la *supposition d'auteur* (...).²³

Un auteur met en scène un auteur qui met en scène un auteur: l'auteur "s'autofère"²⁴. Le blanc qui sépare sur la couverture "Aloysius Bertrand" de "Gaspard de la Nuit" se trouve porteur du signe =. Bertrand dans les silences de la page blanche pourrait crier: "Gaspard de la Nuit, c'est moi".

²² "Discours du récit", *op. cit.*, p. 242.

²³ *Seuils*, *op. cit.*, p. 45.

²⁴ C'est le terme d'André Belleau, cité par Janet M. Paterson, *op. cit.*, p. 179.

Dans le jeu de miroirs des auteurs de *Gaspard de la Nuit*, il y a plus d'un miroir: Aloysius Bertrand, semi-pseudonyme, constitue un premier miroir et Gaspard, personnage-auteur, est un deuxième miroir. Un miroir produit une image, mais deux miroirs n'en produisent pas deux; ils multiplient l'image et les réflexions à l'infini.

Ouvrons une parenthèse pour discuter du rôle de la signature dans cette préface. Selon Oswald Ducrot, la première fonction de la signature est d'indiquer quel est le locuteur, l'être désigné par Je dans le texte signé; ensuite assurer l'identité entre le locuteur indiqué dans le texte et un individu empirique. La signature accomplit cette fonction grâce à une norme sociale qui veut que la signature soit "authentique"; cette norme interdit de "contrefaire" la voix de quelqu'un d'autre²⁵. Or cette première préface est signée par Louis Bertrand, mais le Je qui parle est celui de deux autres instances: Je d'Aloysius et Je de Gaspard.

Si l'on croit que le signataire Bertrand est à la fois auteur, narrateur et acteur, si le lecteur est sommé de croire à l'identité de ces trois instances, la seconde préface, signée par Gaspard, remet en cause le principe

²⁵ Oswald Ducrot, "Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation, *Le dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984, p. 194.

même de ce jeu d'identités et donc le pacte de lecture.

Cette préface, signée cette fois-ci par Gaspard de la Nuit, contribue elle aussi au jeu de doubles déjà mis en place sur la page de couverture du recueil et dans la première préface.

La conception double de l'art est une conception qui figure déjà dans la préface de Bertrand (la première préface). L'art a deux composantes: la première est celle qui relève de Dieu, ce qui est sentiment dans l'art, la deuxième est celle qui relève de Satan, ce qui est idée dans l'art.

Je réfléchis que, puisque Dieu et l'amour étaient la première condition de l'art, ce qui dans l'art est sentiment, - Satan pourrait être la seconde de ces conditions, ce qui dans l'art est idée²⁶.

Cette conception est exposée une fois de plus dans les premières lignes de la deuxième préface

L'art a toujours deux faces antithétiques, médaille dont, par exemple, un côté accuserait la ressemblance de Paul Rembrandt, et le revers, celle de Jacques Callot²⁷.

Il s'agit ici encore d'une division bipartite de l'art. Les faces antithétiques de l'art représentées par Rembrandt et Callot reprennent cette division: Rembrandt représente ce qu'il y a de "beau" dans l'art. Son monde

²⁶ Éd. Milner, *op. cit.*, p. 72 .

²⁷ *Ibid.*, p. 79.

est celui de la sagesse, de la prière, de la beauté, de l'amour, du sentiment et de la lumière

Rembrandt est le philosophe à barbe blanche qui s'encolimaçonne en son réduit, qui absorbe sa pensée dans la méditation et dans la prière, qui ferme les yeux pour se recueillir, qui s'entretient avec des esprits de beauté, de science, de sagesse et d'amour, et qui se consume à pénétrer les mystérieux symboles de la nature²⁸.

Tandis que Callot symbolise son envers: ce qui est inquiétant, grotesque, malsain

Callot, au contraire, est le lansquenet fanfaron et grivois qui se pavane sur la place, qui fait du bruit dans la taverne, qui caresse les filles de bohémiens, qui ne jure que par sa rapière et par son escopette, et qui n'a d'autre inquiétude que de cirer sa moustache²⁹.

Le monde de Callot est celui de la nuit diabolique, de l'inquiétante étrangeté, du burlesque, du grotesque, du vulgaire. Il y a donc encore dans cette deuxième préface quelque chose qui relève du double, de l'antithétique.

Ainsi, le dédoublement de l'instance narrative dans les deux préfaces se joint à la conception double de l'art et de l'écriture chez Bertrand.

b) L'épigraphe

Dernier point capital mettant en cause toujours le

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

statut de l'auteur et sur lequel nous voulons nous arrêter avant d'entamer l'étude du "texte" en tant que tel, c'est l'épigraphe anonyme. Cette épigraphe évoque Dijon, la vieille capitale bourguignonne.

Gothique donjon
 Et flèche gothique
 Dans un ciel d'optique,
 Là-bas, c'est Dijon.
 Ses joyeuses treilles,
 N'ont point leurs pareilles;
 Ses clochers jadis
 Se comptaient par dix.
 Là, plus d'une pinte
 Est sculptée ou peinte;
 Là, plus d'un portail
 S'ouvre en éventail.
 Dijon, *Moult te tarde!*
 Et mon luth camard
 Chante la moutarde
 Et ton Jacquemart!³⁰

Cette épigraphe est la seule dans le recueil qui soit sans identification de titre ou de nom d'auteur. Pourquoi? Genette explique la raison de cette absence de référence. Selon lui, l'épigraphe anonyme est à attribuer à l'auteur

(...) alternative théorique à l'épigraphe allographe, c'est évidemment l'épigraphe autographe, explicitement attribuée à l'épigrapheur lui-même, c'est à dire, *grosso modo*, à l'auteur du livre³¹.

Le procédé de l'anonymat nous fournit un indice important

Le plus souvent, l'auto-épigraphe est plus discrètement déguisée, soit, (...) en

³⁰ *Ibid.*, p. 58.

³¹ *Seuils, op. cit.*, p. 141.

épigraphe apocryphe ou fictive (...), soit en épigraphe anonyme³².

L'épigraphe anonyme mentionne donc un effet de déguisement. L'absence de nom, l'anonymat cache, tout comme le nom fictif, l'identité de l'auteur. Donc une fois de plus, il y a effet de confusion et d'ambiguïté en ce qui concerne le statut de l'auteur.

On voit bien l'importance du "péritexte" dans *Gaspard de la Nuit*. Tenant à la fois de la mise en abyme et des réflexions spéculaires déformantes, noms, titres, préfaces, épigraphe... jouent de l'oeuvre et du statut de l'auteur dans cette oeuvre. Ce péri-texte, en mettant l'accent sur la relation compliquée qui existe entre auteur, narrateur et personnage, introduit la notion de dédoublement dans l'univers bertrandien. Il est tentant d'exploiter les différentes dimensions du double à travers les possibilités de cette relation triangulaire à l'intérieur du texte.

³² *Ibid.*

II- DU SUJET AU "DOUBLE" DANS LE TEXTE

En abordant le texte, le lecteur a toute chance d'être déconcerté par le décalage de signification existant entre la première préface en prose consacrée au protagoniste, Gaspard de la Nuit, la deuxième préface signée par lui, et l'absence de référence, dans les six livres de poèmes qui suivent, à ce même Gaspard de la Nuit.

Où est ce Gaspard tout au long des six livres? On assiste à la vue d'une multiplicité de scènes dans lesquelles le nom de Gaspard est toujours absent.

Nous savons qu'à la fin de la première préface Gaspard, cet auteur supposé et fantomal, disparaît. On nous informe que Gaspard est introuvable: il est le diable.

- "Ah! je m'avise enfin de comprendre! Quoi! Gaspard de la Nuit serait?..."
- "Eh! oui... Le diable!"
- "Merci, mon brave!... Si Gaspard de la Nuit est en enfer, qu'il y rôtisse. J'imprime son livre"³³.

Ouvrons une parenthèse pour mentionner que, dans le *Freischütz (Le Franc-Tireur)*, opéra qui date de 1821 et qui fut un des succès européens de la musique romantique, "Gaspard" est le nom du chasseur damné, aux sept balles

³³ Préface de l'oeuvre, *op. cit.*, p. 78.

magiques, dont la dernière appartient au démon.

Quel sens peut-on donner à cette figure présente et absente? Que signifie la présence de Gaspard dans la préface et sa disparition dans le texte?

Le lecteur est alerté. Faut-il donc opérer une incursion dans le processus de création artistique, à la poursuite de Gaspard?

2.1. La structure énonciative

Arrêtons-nous un moment à la structure de l'oeuvre du point de vue de l'énonciation:

- Combien de textes lisons-nous?
- Quelle voix est censée parler à tel ou tel endroit?
- Quel est ce "Je" qui figure dans les textes? À qui réfère-t-il?
- Ce "Je", sujet de l'énoncé, est-il le Je₁ d'Aloysius Bertrand ou le Je₂ de Gaspard?
- Y a-t-il dans une même personne une conscience de témoin immanente au discours et une autre immanente au référent?
- Y a-t-il affirmation d'identité entre Bertrand l'auteur, Gaspard le narrateur et le personnage-acteur, renvoyant en dernier ressort au nom de l'auteur sur la couverture?

Toutes ces questions tournent autour de la problématique centrale de l'oeuvre.

- Problématique d'élocution: qui parle dans *Gaspard de la Nuit*?

- Problématique énonciative: qui prend en charge le discours?

- Mais aussi problématique discursive: quelle est la frontière entre le discours et le récit?

Bertrand dans le texte joue avec l'identité du Sujet: sujet de l'énoncé et sujet de l'énonciation. Jeu sur l'identité du rapport

Je1/N1 (Bertrand)

JE Acteur (variable)

JE2/N2 (Gaspard)

Sous un même "Je" grammatical se confondent les différentes instances de personnage, de narrateur et d'auteur. C'est "Je" qui raconte, mais lequel? On ne sait pas si celui qui raconte est Gaspard narrateur-auteur supposé du recueil, ou si c'est Bertrand auteur réel masqué et caché. L'oeuvre de Bertrand ne maintient l'énigme qu'en trichant sur la personne de la narration.

La détermination de l'identité du sujet répond à la

question: qui parle? Or pour cela, il nous faut d'abord déterminer le statut du Sujet, en d'autres termes déterminer sa position vis-à-vis de son texte. Donc, il faut répondre à la question: qui raconte l'histoire de qui?

Trois points fondamentaux nous permettront d'étudier le statut du Sujet dans le discours bertrandien

- 1- Comment le Sujet "se révèle" dans le texte.
- 2- Quels sont les modes de réalisation spécifiques de cette polyphonie énonciative?
- 3- Quel est le rapport du Sujet avec l'Autre.

2.2. Le "double" narratif: statut du sujet dans le texte

a) Je narrant et Je narré

On distingue dans le discours bertrandien deux actants: le sujet et l'objet, le narrateur et le personnage, le "moi narrateur" et le "moi de l'action", le "Je narrant" et le "Je narré"³⁴.

Quand le narrateur devient "quelqu'un d'autre" que celui dont il raconte l'histoire, il reste que c'est le même pronom personnel de la première personne qui continue à associer l'une à l'autre ces deux

³⁴ Cette distinction a été proposée par Leo Spitzer dans son essai "Le style de Marcel Proust", *Études de style*, op. cit., p. 452.

personnalités, comme par exemple dans *le Falot*

Je riaais d'entendre un esprit que trempait l'averse, bourdonner autour de la maison lumineuse, sans pouvoir trouver la porte par laquelle j'étais entré³⁵.

Ce Je-objet du personnage est différent du Je-sujet de la *Chambre gothique* ou de celui du texte *Encore un printemps*, où le personnage est le narrateur. Mais il faut noter que dans le récit à la première personne, le moi de l'action est toujours soumis au regard du narrateur, qui sait ce qui lui est arrivé ensuite, et qui a toute liberté de parcourir dans les deux sens l'axe temporel qui relie ces deux subjectivités.

La relation entre narrateur et personnage est insaisissable, car constamment mobile. Plusieurs personnages disent "Je", se disputent une seule instance narrative. Dans *les Gueux de Nuit*, le Je est là. Pourtant dès qu'on tente de préciser d'où vient la voix, nos certitudes disparaissent: voix anonyme.

- "Savez-vous **mes** chats-huants, ce qui fait la lune si claire?" (...). - "**J'ai** le nez gelé!" - "**J'ai** les grêves rôties!"³⁶

Dès le début du texte, le flottement narratif est immédiatement perceptible, car l'instance narrative est pourvue d'une identité imprécise (on). Ce "on" inclut-il

³⁵ Éd. Milner, p. 113.

³⁶ *Ibid.*, p. 111.

le Je? (nous reviendrons sur ce point en détails dans la partie concernant l'étude de la forme impersonnelle "On"). À la fin du texte, le "Il(s)" intervient pour céder de nouveau la place à une voix émise, de façon évidente par un autre personnage. C'est de cette manière que le doute sur l'émetteur envahit le poème.

Le texte montre que Bertrand pervertit le système linguistique: ne retenant que la mobilité du signe, il gomme la référence propre de chaque Je. Ce gommage est provoqué par l'élimination d'indicateurs d'aiguillage lexicaux (du type "dit-il", "pensa-t-il"...) comme on va le voir dans notre analyse du discours rapporté.

b) Le dispositif narratif

En parcourant le texte de Bertrand, on se rend compte que les poèmes diffèrent beaucoup les uns des autres, par leur thème comme par leur structure narrative. Il est vain de vouloir situer un texte en entier sous une rubrique, il faut le diviser en plusieurs segments narratifs, dont chacun possède ses propres caractéristiques.

Nous nous trouvons face à un dispositif narratif très compliqué. Plusieurs situations narratives peuvent être distinguées.

1. Le récit à la première personne

Je (le narrateur) raconte sa propre histoire à la première personne. Ce narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte est nommé par Genette "homodiégétique". À l'intérieur de ce type homodiégétique, on distingue deux variétés.

D'une part, le Je-héros de son récit, comme dans *la Chambre gothique*

Et les yeux lourds de sommeil, je fermai la fenêtre qu'incrusta la croix du calvaire, noire dans la jaune auréole des vitraux³⁷.

Dans cette narration à la première personne, l'identité de personne entre le narrateur et le personnage principal est posée.

D'autre part, le Je-témoin, car il ne joue qu'un rôle secondaire, un rôle d'observateur, comme par exemple dans *la Salamandre*, dans *Mon Bisaïeul* ou encore dans *la Ronde sous la cloche*,

(...) et du fond de mon lit je comptai avec épouvante douze voix qui traversèrent processionnellement les ténèbres³⁸.

L'intrusion du Je dans des poèmes dont le temps de base est le passé simple (temps de l'énonciation historique) pose un problème: on sait que ce pronom signifie la personne qui énonce la présente instance du discours contenant "Je". À qui peut-on identifier dans ce

³⁷ *Ibid.*, p. 133.

³⁸ *Ibid.*, p. 143.

cas l'énonciateur?

On peut dire, à la suite de J. Simonin, que dans les textes dont le temps de base est le passé simple, Je n'a pas la valeur $S = S$ (sujet de l'énonciation), mais S^* (sujet de l'histoire). Le passé simple n'a jamais la valeur $T = T$ (temps de l'énonciation). Il ne repère pas les événements énoncés par rapport à T même lorsqu'il est associé à la première personne³⁹. Donc dans ces textes, $S = S^*$.

On pourrait dans ces textes remplacer Je par *il* ou *elle*. Ici, l'histoire de Je est racontée comme le serait l'histoire d'un autre. Il est nettement distingué entre ce que dit Je ($S=S$), $T=T$, repérage en situation E (énonciation), et ce que disait Je (S^*) au moment T^* , qui n'est pas situé par rapport à T . Le discours du Je repéré en situation E n'est pas reproduit autrement que le serait le discours d'une "non-personne".

T. Todorov conçoit le statut de ce "Je" du même point de vue

Le Je qui peut y apparaître (dans le discours ne contenant pas de références à la situation d'énonciation) n'est pas le Je qui parle (bien qu'il s'agisse de la même personne, c'est-à-dire du même nom propre); c'est un Je à valeur indicielle affaiblie⁴⁰.

³⁹ Cette idée est discutée par Jenny Simonin Grunbach, "Pour une typologie des discours" in *Langue, discours, société. Pour Émile Benveniste*, Paris, Seuil, 1975.

⁴⁰ T. Todorov, "Freud sur l'énonciation", *Langages*, nos. 17, 1970, p. 40.

Mais le point sur lequel nous voulons mettre l'accent est que ces textes, à la différence des textes d'histoire à la troisième personne, offrent la possibilité de repasser au plan du discours. Donc, le problème est dans la limite parfois franchie entre narrateur et personnage. Il se crée une situation flottante et variable à cause de ce "vertige pronominal"⁴¹. C'est exactement ce qui se passe dans le dernier couplet de *la Chambre gothique*

Mais c'est Scarbo qui me mord au cou, et qui,
pour cautériser ma blessure sanglante, y
plonge son doigt de fer rougi à la fournaise!⁴²

Le recours au présent indique le passage du récit au discours. Ce passage effectue un changement dans le statut de la personne qui prend en charge le discours:

Je ≠ S=S*

Je = S=S.

2. Le Je est utilisé et l'accent est mis sur la narration

Le narrateur se désigne en tant que tel. Ce Je renvoie à un narrateur-personnage et témoin de son activité d'écrivain, de son propre acte d'écriture.

Dans le texte adressé à M. Charles Nodier, où

⁴¹ Nous empruntons l'expression de Gérard Genette.

⁴² Éd. Milner, p. 134.

l'accent est mis sur la narration, Je = S=S. Il appelle le lecteur réel à reconnaître cet acte d'écriture. Il exige de celui-ci, devenu en la circonstance "lecteur possible" pour parler comme Genette, une compétence de lecture appropriée.

3. Le Je utilisé renvoie à un narrateur qui est en même temps personnage de son histoire et témoin de son propre vécu (auteur-individu). Ce Je témoigne d'une histoire vécue qui lui est personnelle. C'est le cas dans les textes figurant à la fin du recueil (*Sur les Rochers de Chèvremorte, Encore un printemps*). Ces textes seront considérés comme "monologues autonomes" dans notre analyse des formes de la parole.

4. Récit à la troisième personne où le Je raconte l'histoire du personnage (Il)

C'est une narration omnisciente. Le narrateur de la *Barbe pointue* ou du *Marchand de tulipes* raconte une histoire dont il est totalement absent en tant que personnage. Genette nomme ce narrateur "hétérodiégétique". On relève quelques exemples

Cependant le soudard étala diaboliquement sur la table, à la lueur du suif, un grimoire où vint s'abattre une mouche grillée⁴³.

Départ pour le Sabbat

⁴³ Ibid., p. 103.

Mais alors messire Hugues, le prévôt, cracha dans le brasier de fer avec la grimace d'un cagou qui a avalé une araignée en mangeant sa soupe⁴⁴.

La Tour de Nesle

À la diversité des situations narratives, correspond une multiplicité de focalisations dans les textes.

Le premier type de focalisation est celui où le personnage focal est le narrateur dans l'action, comme dans *la Chambre gothique*.

Le deuxième type est celui où le personnage focal est le narrateur hors action, présenté comme simple témoin. Exemple de *la Salamandre*.

Le troisième type est celui d'une narration objective qui donne l'effet d'une caméra ou d'un pinceau. C'est le cas dans le premier couplet du *Fou* ou *l'Office du soir*.

Dans ces textes, Bertrand a eu recours à la focalisation externe comme procédé d'ouverture, qui fournit le "cadre" du texte; tandis que dans *le Maçon*, il y a focalisation interne parfaite. La preuve est qu'on peut remplacer le "il" par "je". Nous ne quittons presque jamais le point de vue du narrateur, qui est parfois personnage et parfois non. Le lecteur sent qu'il connaît le personnage. À ce propos, nous avons déjà noté

⁴⁴ *Ibid.*, p. 115.

l'importance de l'article défini dans la création d'une familiarité avec les types représentés. Tous ces personnages comme **le** maçon, **le** bibliophile, l'alchimiste, **le** capitaine Lazare etc... sont décrits par Bertrand comme s'ils étaient connus par le lecteur. Bertrand plonge parfois dans l'intimité de ses personnages, même dans les énoncés qui nous semblent les plus purement objectifs. C'est le cas du premier couplet de *la Sérénade*,

Un luth, une guitarone, et un hautbois.
Symphonie discordante et ridicule. Mme Laure à
son balcon, **derrière une jalousie**. Point de
lanternes dans la rue, point de lumières aux
fenêtres. La lune encornée⁴⁵.

Les phrases nominales courtes ressemblent à des touches de pinceaux, à des prises de caméra très objectives, à l'exception de l'expression "derrière une jalousie", signe de l'omniscience de l'auteur.

Le témoin dans *la Sérénade* reste un observateur impersonnel et flottant. Il n'est pas personnifié, comme celui de *la Salamandre*

Et j'entendais comme des soupirs et des
sanglots, tandis que la flamme, livide
maintenant, décroissait dans le foyer
attristé⁴⁶.

La formule de focalisation ne peut pas donc porter

⁴⁵ *Ibid.*, p. 121.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 152.

sur un texte en entier, mais plutôt sur un segment narratif déterminé qui peut être fort bref. Un texte bertrandien est constitué dans son ensemble à partir de plusieurs types de focalisations, plusieurs points de vue.

Parenthèse ouverte: il est utile de mentionner la parenté ou l'analogie d'une telle structure textuelle avec un des principes de représentation dans l'art figuratif égyptien. Dans sa peinture, l'artiste devait respecter des règles strictes, car il y a toujours la volonté de représenter les types, les objets ou les scènes mais en rendant compte de toutes leurs dimensions, de montrer leurs caractéristiques principales. Ainsi la représentation d'une scène ou d'une image se faisait à l'aide d'un principe d'"association de points de vue", afin de montrer toutes leurs facettes. Pour donner et exprimer une image dans son intégrité, l'artiste égyptien associait des éléments correspondant, à plusieurs modes d'observation, c'est-à-dire qu'il y avait toujours un changement de focalisation. Tout se passe comme s'il observait en même temps son modèle de face, de profil et de trois quarts, puis transcrivait, en les juxtaposant, les traits les plus caractéristiques de l'être, ainsi dégagés.

Parenthèse fermée, il convient de distinguer maintenant entre la différence qui s'établit entre auteur omniscient et narrateur personnage, différence de point de vue; et la différence entre narrateur personnage (Je) et le récit mené à la troisième personne (il), différence de voix.

Dans le tableau suivant, adoptant la classification de G. Genette, nous avons essayé de ranger certains textes de *Gaspard de la Nuit*.

	événements analysés de l'intérieur	événements analysés de l'extérieur
Narrateur présent comme personnage dans l'action	<u>le personnage</u> <u>raconte son histoire</u> <i>La Chambre gothique</i>	<u>un témoin raconte</u> <u>l'histoire du</u> <u>personnage</u> <i>La Salamandre</i>
Narrateur absent comme personnage de l'action	<u>l'auteur omniscient</u> <u>raconte l'histoire</u> ler couplet de <i>La</i> <i>Sérénade</i>	<u>l'auteur raconte</u> <u>l'histoire de</u> <u>l'extérieur</u> <i>L'Office du soir</i> <i>Le Fou</i>

c) Le concept de "distance"

L'identité entre narrateur et personnage, le double privilège d'être sujet en même temps qu'objet, exprime une fluidité qui fait référence à l'inconstance du

rapport entre le moi narrateur et le moi de l'action. Résultat: une narration scindée. Une distance s'instaure entre les deux *Je(s)*, *Je* narrateur et *Je* de l'action, surtout quand l'accent est mis sur l'acte de la narration.

La nature et l'étendue de la "distance" entre le sujet et l'objet, entre le "moi narrateur" et le "moi de l'action" déterminent toute une série de techniques. Ces deux actants sont séparés, non seulement par la différence d'expérience, mais également par l'image qu'ils donnent; en d'autres termes, ils n'ont pas la même figure, ils revêtent des aspects contradictoires. C'est pour cela qu'on trouve dans certains textes une dissonance entre le moi narrateur et le moi de l'action. Cette dissonance se manifeste dans une sorte de supériorité narratoriale. Prenons l'exemple du premier couplet dans *l'Ange et la fée*,

Une fée parfume la nuit mon sommeil
fantastique des plus fraîches, de plus tendres
haleines de juillet, - **cette même bonne fée**
qui replante en son chemin le bâton du vieil
aveugle égaré, et qui essuie les larmes,
guérit la douleur de la petite glaneuse dont
une épine a blessé le pied nu⁴⁷.

La manifestation la plus caractéristique de cette supériorité narratoriale est la généralisation au présent

⁴⁷ *Ibid.*, p. 223.

gnomique, présent de vérités générales. La généralisation vient après un tiret. Elle élève l'expérience de l'instant à un niveau supérieur. On remarque que "cette même bonne fée" dans la déclaration gnomique fait très précisément référence au point du départ: "Une fée parfume mon sommeil". Ainsi, la présence du moi narrateur inclut dans le texte cette zone temporelle à laquelle le présent fait référence chez le narrateur privilégiant la dissonance, et donc on peut considérer cet énoncé comme "mot d'auteur"⁴⁸.

On relève d'autres exemples qui témoignent d'une supériorité ironique, comme dans *la Chambre gothique*

Encore, - si ce n'était à minuit, - **l'heure blasonnée de dragons et de diables!** - que le gnome qui se soule de l'huile de ma lampe!⁴⁹

Ce bref commentaire gnomique, inséré dans le monologue du Je, suffit à attirer l'attention sur la distance qui sépare la voix du personnage de celle d'une autre instance. Le lecteur qui vient de recevoir une telle indication, indication qui échappe au personnage, se prépare à voir une scène terrifiante.

ou dans *le Fou*,

⁴⁸ *Clé des procédés, op. cit.*

⁴⁹ Éd. Milner, p. 133.

Scarbo, **gnome dont les trésors foisonnent**,
vanait sur mon toit, au cri de la girouette,
ducats et florins qui sautaient en cadence,
les pièces fausses jonchant la rue⁵⁰.

Que ce soit inséré entre deux virgules ou introduit par un tiret, l'énoncé au présent gnomique est à attribuer à une voix différente de celle qui est censée parler dans le reste du couplet. Cette sorte de conscience narrative s'insère dans le discours en donnant l'indice d'une supériorité généralisante. Encore plus, c'est cette tonalité ironique qui contribue à créer cet effet de dissonance entre les deux voix.

La relation entre discours du personnage et discours du narrateur est confuse. Si par moments, les deux discours se trouvent juxtaposés, entrelacés; à d'autres moments, ils se trouvent confondus (point qui sera traité dans l'analyse du discours indirect libre). S'il est facile de distinguer entre la voix du mal, du diable et celle de la sagesse, de la connaissance, du bien; il est difficile de distinguer entre la voix du sérieux et celle de l'ironie.

En nous basant sur l'interprétation de Genette, nous pouvons dire que le Sujet dans *Gaspard de la Nuit* éprouve le besoin de se détacher de soi-même pour conquérir le

⁵⁰ *Ibid.*, p. 137.

droit de dire "Je", ou de faire dire "Je" à ce personnage qui n'est ni tout à fait lui-même, ni tout à fait un autre. D'après lui,

La conquête du *Je* n'est donc pas... retour et présence à soi, installation dans le confort de la "subjectivité", mais peut-être exactement le contraire: l'expérience difficile d'un rapport à soi vécu comme (légère) distance et décentrement, rapport que symbolise à merveille cette semi-homonymie plus que discrète, et comme accidentelle, du héros-narrateur et du signataire⁵¹.

Le double jeu de la conscience invite également aux glissements modaux. Bertrand a eu recours à des locutions comme "comme si" qui font passer l'information au titre de l'interprétation ou de l'hypothèse⁵². On note également les modalisations par "il me semble" dans ces exemples

Et moi, pèlerin agenouillé à l'écart sous les orgues, **il me semblait** ouïr les anges descendre du ciel mélodieusement⁵³.

l'Office du soir

Et moi, **il me semblait**, - tant la fièvre est incohérente! - que la lune, grimant sa face, me tirait la langue comme un pendu!⁵⁴

le Clair de lune

C'est comme indices de focalisations, qu'il faut

⁵¹ G. Genette, *Figures III*, op.cit., pp. 256 - 257.

⁵² On a déjà souligné ce point à propos du texte *la Viole de Gamba* dans notre premier chapitre.

⁵³ Éd. Milner, p. 120.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 142.

interpréter ces ouvertures sur la psychologie du *Je*. On a souvent noté, depuis Spitzer⁵⁵, la fréquence de ces locutions modalisantes qui permettent au narrateur de dire hypothétiquement ce qu'il ne pourrait affirmer sans sortir de la focalisation interne, et que Marcel Müller a considéré comme des "alibis du romancier"⁵⁶ imposant sa vérité sous une couverture quelque peu hypocrite.

Ces modalisations créent un décalage entre les faits et l'énonciation de ces mêmes faits. Elles mettent en relief l'acte subjectif de raconter. Le *Je* qui raconte regarde avec distance les faits passés et doute même de sa façon de les voir et de les interpréter.

T. Todorov, dans son *Introduction à la littérature fantastique*, considère ces modalisations comme un procédé d'écriture qui a pour rôle d'accentuer l'effet d'ambiguïté de ces textes "fantastiques". D'après lui, ces locutions introductives ne changent pas le sens de la phrase, mais modifient la relation entre le sujet de l'énonciation et celui de l'énoncé.

De son côté, J. Kristeva note que "il me semble" fait partie des mots-agents de l'inférence.

Ces agents inférentiels impliquent la juxtaposition d'un discours investi dans un

⁵⁵ L. Spitzer parle à ce sujet d'un écart entre le personnage et le narrateur, qui se marque par un démasquage ironique par exagération, *op. cit.*, p. 455.

⁵⁶ Marcel Müller, *Les voix narratives dans la Recherche du temps perdu*, Genève, Librairie Droz, 1965, p. 129.

sujet et d'un énoncé autre, différent de celui de l'auteur. Ils rendent possible l'écart de l'énoncé romanesque de son sujet et de sa présence à soi, son déplacement d'un niveau discursif (informationnel, communicatif) à un niveau textuel (de productivité)⁵⁷.

Ici, le *Je* refuse d'être "témoin", objectif, possesseur d'une vérité, pour s'écrire comme auditeur ou récepteur. Il parle moins qu'il ne déchiffre.

Si on essaye de produire des variantes à ces deux énoncés en enlevant ces modalisations, en d'autres termes, si ces locutions étaient absentes, nous serions plongés dans le monde du fantastique, sans aucune référence à la réalité quotidienne habituelle; tandis que par elles, nous sommes maintenus dans les deux mondes à la fois. L'emploi de l'imparfait, de plus, introduit une distance entre le personnage et le narrateur, de telle sorte que nous ne connaissons pas la position de ce dernier.

d) Subjectivité kaléidoscopique

Des permutations et des superpositions s'opèrent tout au long du recueil. Elles signifient que l'unité du sujet de l'énonciation est menacée. Il se divise et se multiplie de sorte qu'il peut occuper différentes instances de discours. Ces instances ne sont que des

⁵⁷ J. Kristeva, "Le texte clos", *Semiotike: recherches pour une sémanalyse*, coll. Tel Quel, Éd. du Seuil, 1969, pp. 125 - 126.

charnières. Il s'agit donc d'une sorte de **subjectivité kaléidoscopique** qui se dégage dans les passages d'une charnière à une autre.

Ceci est un point fascinant dans cette écriture. Le passage constant de l'une à l'autre de ces situations contribue à cette manipulation des instances: du *Je* au *Il*, du *Il* au *Je*, le locuteur est déssaisi.

Dans le texte *À M. Charles Nodier*

(...) La quadruple porte l'empreinte de l'empereur, la médaille du pape, **le jeton du fou.**

Je marque mon jeton à ce jeu de la vie (...). L'empereur dicte des ordres (...) et **le fou écrit un livre.**

Mon livre, le voilà (...) ⁵⁸.

Cet extrait illustre le passage du *il* au *je*. Il ne s'agit pas ici de la situation où le *je* narrateur raconte l'histoire de *il*, mais du changement du *il* en *je*. On assiste à une scission du sujet, puisque le *je* narrateur parle de lui-même tantôt à la première, tantôt à la troisième personne. Le passage du *il* au *je* produit un effet de rapprochement, une transformation du regard objectif en vision subjective.

Plus encore, il y a passage du *Je* au *Il* dans le *Raffiné*, texte divisé en deux parties, séparées sur le plan typographique par une étoile. La première partie relève d'un monologue du *Je*-personnage, le raffiné.

⁵⁸ Éd. Milner, p. 217.

Celui-ci revêt tout à fait l'image des personnages de Callot. Il symbolise le ridicule, il représente cette composante de l'être qui relève du grotesque, du vulgaire, du bas. Dans le dernier couplet qui constitue la deuxième partie du texte, on se trouve devant une instance omnisciente qui raconte ce que fait le raffiné

Et le raffiné se panadait, le poing sur sa
hanche, coudoyant les promeneurs, et souriant
aux promeneuses. Il n'avait pas de quoi dîner;
il acheta un bouquet de violettes⁵⁹.

Nous remarquons que *Je* disparaît à la fin du texte et *Il* fait son apparition. Qui parle au début et qui parle à la fin? À qui peut-on identifier ces deux instances?

Ceci donne à penser sinon à un changement de narrateur, du moins à un changement de focalisation: il faut donc appliquer dans ce cas la distinction genettienne entre le narrateur (celui qui parle) et le centre de perspective (celui qui voit). Tantôt le *Je* a une vue limitée: à l'aide du monologue, il décrit sa situation; tantôt c'est une instance omnisciente qui raconte l'histoire de *il*. Ainsi, en se détachant du *Je*, *il* a une vue plus large, plus objective. Si la voix reste la même, le regard change. Il s'agit toujours de *Je* qui parle, mais la vision de *Je* change.

La première partie du texte présente une focalisation interne où la vision du narrateur correspond

⁵⁹ *Ibid.*, p. 118.

exactement à celle du personnage: le champ est restreint; tandis que dans le dernier couplet, nous avons affaire à un récit non focalisé (focalisation zéro), dans lequel le narrateur *Je* en sait et en dit plus que le personnage *il*. Le passage du *je* au *il* donne l'impression que le narrateur abandonne soudain son rôle, qu'il cède la place à une narration non focalisée.

Dans ce texte où c'est le centre de perspective qui change et non la voix, c'est l'énonciateur et non le locuteur. Par ce passage du *Je* au *Il*, le locuteur marque qu'il est distinct de l'énonciateur: L E, car comme le note Ducrot

La notion d'énonciateur et celle de centre de perspective... servent à faire apparaître dans l'énoncé un sujet différent (...) de celui qui est dit parler (narrateur/locuteur)⁶⁰.

On peut dire qu'une transgression a lieu: deux personnes grammaticales, *Je* et *Il*, désignent le même personnage. Ce *Je* qui se nommait *Je* dans le monologue, se distancie pour être *Il*: distance maximale. C'est la forme d'une parole du *Je* distanciée, une contrainte qui masque le *Je* du locuteur par un *Il*.

L'ironie qui se dégage de la dernière phrase de ce couplet montre la pertinence de cette notion d'énonciateur ou de "centre de perspective". Dans cet énoncé, *Je* narrateur-locuteur "fait entendre" un discours

⁶⁰ O. Ducrot, *Je dire et le dit*, op. cit., p. 210.

absurde, mais il le fait entendre comme le discours de quelqu'un d'autre, comme un discours distancié.

Parler de façon ironique, cela revient pour un locuteur L, à présenter l'énonciation comme exprimant la position d'un énonciateur E, position dont on sait par ailleurs que le locuteur L n'en prend pas la responsabilité et, bien plus qu'il la tient pour absurde⁶¹.

Nous pouvons poursuivre en disant que ce couplet relève plutôt de l'auto-ironie. En établissant la distinction ducrotienne entre L et λ , on peut dire que dans ce couplet, l'être à qui L, responsable de l'énonciation, assimile le sujet énonciateur du point de vue absurde c'est λ . L tire profit de la situation ridicule de λ pour le railler et se moquer de lui, même s'il doit s'identifier à lui dans le monde.

Or, on pourrait considérer cette technique narrative comme un des procédés de transgression dans *Gaspard de la Nuit*, qui se met au service d'une écriture ironique. Cette technique narrative stimule par la perspective narrative multiple une lecture active qui peut être désorientée par l'innovation de la narration homodiégétique à la troisième personne. Une variante de ce couplet permet de mieux percevoir la différence.

Et **je me panadais**, le poing sur **ma** hanche,
coudoyant les promeneurs, et souriant aux
promeneuses. **Je n'avais** pas de quoi dîner;

⁶¹ *Ibid.*, p. 211.

j'achetai un bouquet de violettes.

Ainsi, le dédoublement psychologique du *Je* est accompagné d'un dédoublement narratif. Le *Je* se dédouble constamment, recouvre deux instances distinctes. À la suite de Kristeva, on peut dire que ce *Je* "cesse d'être un point fixe localisable, mais devient multipliable selon les situations de discours"⁶².

Une oscillation constante s'opère entre, d'une part, une tendance objectiviste où le narrateur se détache du contenu du récit, soit en parlant de *il*, soit en disparaissant; et d'autre part, une tendance subjective où l'insistance est mise sur la participation du *Je* aux faits racontés.

La double focalisation (zéro et interne), les changements de niveaux narratifs (*je* extra- ou intradiégétique) et de relations à l'histoire (hétéro- et autodiégétique) montrent une pluralité de discours qui traversent le texte de *Gaspard de la Nuit*:

- **un discours ironique**, en quelque sorte théorique, omniprésent, qui exige une narration objective pour être flottant quant à sa source énonciative; en d'autres

⁶² Julia Kristeva, "Instances du discours et altération du sujet", *Révolution du langage poétique*, collection Tel Quel, Éd. du Seuil, pp. 317 - 318.

termes, la narration sous l'angle de l'ironie se transforme en discours où la preuve et le général dominant le particulier et le temporel. L'expérience personnelle devient généralisable, en débordant l'intériorité subjective, d'où la nécessité d'un narrateur "omniscient" capable de dominer une expérience morale.

- **un discours tragique**, autodiégétique, où le narrateur peut exprimer sa solitude, sa souffrance, sa crise dans une vision sombre de la vie, en commentant des événements qu'il a vécus personnellement. L'expérience du héros se confond avec le passé du narrateur, qui pourra ainsi l'éclairer de son propre commentaire sans apparence d'intrusion, où peuvent se mêler et se fondre les voix du personnage, du narrateur et de l'auteur dans un discours à la première personne, tourné vers un lecteur à convaincre, comme dans le texte adressé à M. Charles Nodier.

Ainsi, la pluralité de discours et de focalisations est à la base de cette situation paradoxale d'une narration à la première personne, et cependant parfois "omnisciente". Le discours du Sujet dans *Gaspard de la Nuit* réussit à mettre en scène des postulations contradictoires: ironie et tragédie, rire et larmes, grotesque et sublime. Bertrand ne se trouvait satisfait ni de "l'objectivité" trop distante d'une

instance hétérodiégétique qui tenait son discours à l'écart de l'action et donc de l'expérience du personnage, ni de la subjectivité d'une instance autodiégétique trop personnelle.

2.3. Le "double" linguistique: lieux polyphoniques

La multiplicité des situations narratives dans les textes de *Gaspard de la Nuit* nous met sur la voie d'un autre trait spécifique au texte bertrandien: l'hétérogénéité textuelle et compositionnelle.

Or, pour parler d'hétérogénéité textuelle, il faut montrer comment ces poèmes fonctionnent sur des ruptures d'homogénéité, comment la plupart comportent une part d'hétérogénéité textuelle et énonciative. Ces textes ne sont pas uniquement des récits. Ils sont formés non seulement d'énoncés descriptifs et de paroles relatées mais aussi de séquences dialogales. Cette hétérogénéité des séquences assemblées crée le sentiment de fragmentation que l'on ressent lors de la lecture. Le concept de distance paraît revêtir plus d'un aspect, plus d'une dimension.

2.3.1. Statut de la parole et discours rapporté

Dans *Gaspard de la Nuit*, le statut de la parole est en jeu. La parole se désigne, en un jeu de formes que le texte exploite. Monologues et dialogues abondent dans les textes.

D'une part derrière la question de l'insertion du dialogue se profile toute la question du discours rapporté: discours direct, discours indirect, discours indirect libre.

Et d'autre part, en posant la question "qui parle?" dans le discours bertrandien, on considère la catégorie de la voix, cet "aspect... de l'action verbale considérée dans ses rapports avec le sujet"⁶³, ce sujet n'étant pas ici seulement celui qui accomplit ou subit l'action, mais aussi celui qui la rapporte.

Étudier le fonctionnement des formes de discours rapporté, formes de l'hétérogénéité "montrée"⁶⁴ dans le discours bertrandien, c'est se donner accès à un aspect de la représentation que le locuteur y donne de son énonciation.

À le définir, le discours rapporté sera la retransmission par un locuteur L des paroles prononcées par un locuteur L', c'est-à-dire qu'il s'inscrit dans une situation de parole qui introduit dans le discours de L une instance de discours qui lui est extérieure. Les formes du discours rapporté, sur le mode de la distance, font une place à l'Autre dans le discours.

Dans son étude, "Discours du récit", Genette associe sous l'appellation "récit de paroles" le discours

⁶³ Genette, *Figures III*, op. cit., p. 226.

⁶⁴ L'expression est de J. Authier-Revuz, qui distingue l'hétérogénéité montrée de l'hétérogénéité constitutive comme forme de l'inscription de l'autre dans le discours, "Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l'autre dans le discours".

prononcé et le discours intérieur, et les répartit sur l'échelle de la "distance" narrative en trois catégories, avec aux deux extrêmes la narration pure (diégésis) et l'imitation pure (mimésis)⁶⁵. Cette association nous a guidée dans notre tentative de classification des formes de discours direct dans l'oeuvre de Bertrand.

Nous distinguons, à l'intérieur du discours direct, le discours du personnage: discours extérieur prononcé et le discours du narrateur: discours intérieur (le monologue sous ses deux formes).

a) Le discours direct "prononcé"

Un bref examen du recueil met en évidence la grande part occupée par le discours prononcé, premier mode de représentation de la parole d'autrui. Étant nettement isolé, compact, il est mis à distance. C'est lui qui crée la cassure la plus nette dans le récit. À titre d'exemple dans *la Barbe pointue*, le discours direct du personnage, le docteur Elébotham, coupe le récit du narrateur dans le troisième couplet

Un docteur, nommé Elébotham, coiffé d'une
meule de flanelle qui étincelait de
pierreries, se leva et dit: - "Profanation! il
y a ici une barbe pointue!"⁶⁶

La scène dialoguée est directe, elle n'est pas un récit

⁶⁵ *Figures III, op. cit.*, p. 189.

⁶⁶ Éd. Milner, p. 93.

médiatisé par le narrateur. Le caractère principal de ce type de discours est qu'il comporte un changement de repère énonciateur. Le narrateur est responsable de la mention des verbes de parole, mais il s'efface devant les personnages et leurs paroles. Il y a changement de point de vue et donc hétérogénéité. Bakhtine le rattache au mode d'inculcation idéologique que constitue la "parole autoritaire"⁶⁷.

La syntaxe du discours direct constitue une part importante dans notre étude. Elle sert à montrer l'art de Bertrand dans ses dialogues et ses monologues, son réalisme. Nous proposons une analyse de la forme et du statut de l'insertion du discours direct.

En analysant les textes, nous avons relevé, à la suite de Bernard Cerquiglioni⁶⁸, l'emploi de certains morphèmes figurant en tête d'énoncé (ou plutôt de séquence syntaxiquement indépendante), entre autres le "et". Ce "et" d'allocution est très souvent utilisé comme borne gauche de reprise du récit historique après une séquence de discours direct. Les exemples sont nombreux dans le recueil

⁶⁷ M. Bakhtine, "Du discours romanesque", *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1970, p. 162.

⁶⁸ Bernard Cerquiglioni, *La parole médiévale*, Minuit, Paris, 1981.

- "Oh! la terre, - murmurai-je à la nuit, -
est un calice....." **Et** les yeux lourds de
sommeil, je fermai la fenêtre (...)⁶⁹.
la Chambre gothique

- "Messire Jean, lui dit la reine, allez voir
dans la cour..." - **Et** il y alla⁷⁰.
Messire Jean

- "Valet de trèfle!" - "Dame de pique! de
gagne!" - **Et** le soudard qui perdait envoya
d'un coup de poing (...)⁷¹.
la Tour de Nesle

Et la noire gondole força de rames, se
glissant le long des palais de marbre comme un
bravo qui revient de quelque aventure de nuit,
un stylet et une lanterne sous sa cape⁷².
le Soir sur l'eau

Mais dans d'autres endroits, les énoncés ne sont pas bornés (par des guillemets, des morphèmes démarcatifs, des contextes introducteurs). L'hétérogénéité textuelle peut suffire, en l'absence de guillemets, comme introduction explicite de discours rapporté. Ainsi, les couplets sont construits de manière telle qu'on peut les interpréter en tant qu'unités syntaxiques, comme ressortissant à un plan d'énonciation déterminé. C'est l'étoile, sur le plan typographique, qui peut être considérée comme frontière contribuant dans certains

⁶⁹ Éd. Milner, p. 133.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 123.

⁷¹ *Ibid.*, p. 115.

⁷² *Ibid.*, p. 230.

textes à déterminer les limites des plans d'énonciation.

Dans *l'Office du soir*, elle sépare la narration du discours direct du personnage

Trente moines, épluchant feuillet par feuillet des psautiers aussi crasseux que leurs barbes, louaient Dieu, et chantaient pouilles au diable.

*

- "Madame, vos épaules sont une touffe de lys et de roses" (...) ⁷³.

Quant à la prise de la parole, Bertrand pratique plusieurs manières d'annoncer l'intervention d'un personnage.

- avec verbe introducteur

Un docteur, nommé Elébotham...se leva et **dit**:
- "Profanation! il y a ici une barbe pointue!"

(...) - Et la foule trépignait de colère dans les bancs tumultueux, tandis que le sacrificateur **braillait**: - "Samson, à moi ta mâchoire d'âne!" ⁷⁴

la Barbe pointue

Cependant, que **chuchotait**-on ensemble? - "Cent louis par mois" ⁷⁵

la Sérénade

À l'exception de ces quelques verbes introducteurs, le discours direct figure la plupart du temps avec verbe

⁷³ *Ibid.*, p. 119.

⁷⁴ *Ibid.*, pp. 92 - 93.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 121.

en incise

- "Foin de la lune! **grommela-t-il**, ramassant les jetons du diable, j'achèterai le pilori pour m'y chauffer au soleil!"⁷⁶

le Fou

- "Que tu meures absous ou damné, - **marmottait** Scarbo cette nuit à mon oreille, - tu auras (...)"⁷⁷

Scarbo

- "Une tulipe! **s'écria** le vieillard courroucé(...)"⁷⁸

le Marchand de Tulipes

Ces incisives, placées à la suite des propositions, ont quelque chose d'un rattrapage furtif: notons cette sorte de signalisation double par les virgules et par les tirets qui a pour effet de mettre l'accent sur le changement qui s'opère au niveau de l'énonciation.

Sans verbe

- "Ohé! ohé! Lanturelu!" - "Ma révérence à madame la lune!" - "Par ici, la cagoule du diable! Deux juifs dehors pendant le couvre-feu!" - "Assomme! assomme! aux juifs, le jour, aux truands la nuit!"⁷⁹

les Deux Juifs

- "Où est ton âme? que je chevauche?"⁸⁰

le Nain

- "Noël! Noël! - Par ma gaine! Il pleut des

⁷⁶ *Ibid.*, p. 137.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 135.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 95.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 109.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 139.

carolus!"⁸¹

les Grandes Compagnies

La plupart des temps, Bertrand a recours à l'appellatif

- "**Messire** Jean, lui dit la reine (...)"⁸²
Messire Jean

- "**Bonne dame de Chateaufieux**, hâtez-vous! la
 foule s'achemine à l'église (...)"⁸³
la Messe de Minuit

- "**Sire**, demanda maître Ogier au roi (...)"⁸⁴
Maître Ogier

Le terme *Messire*, *Sire* ou *Dame* remplit ici une double fonction: signaler tel un adverbe ou une interjection le début du discours direct, indiquer l'allocutaire.

Pourquoi Bertrand a-t-il eu recours au style direct? L'avantage du discours direct pour Bertrand est double: il est plus fidèle au réel, ce qui donne des effets de vivacité à son texte; en même temps il permet de dégager la responsabilité du narrateur. Dans ces exemples de discours direct explicite, le repérage des sujets se fait facilement, et il n'y a pas moyen de confondre les voix: le locuteur est identifié au sujet du verbe déclaratif introduisant le discours rapporté. Autrement dit, ces

⁸¹ *Ibid.*, p. 171.

⁸² *Ibid.*, p. 123.

⁸³ *Ibid.*, p. 125.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 159.

situations d'énonciation rapportées comportent des déterminations, et c'est sur l'ensemble de ces déterminations que repose l'identification du locuteur (le personnage), dans son altérité à l'énonciateur (le narrateur), y compris lorsque le sujet du verbe déclaratif est une forme de première personne du singulier, comme dans *Scarbo* par exemple

Oh! que du moins j'aie pour linceul, **lui répondais-je**, les yeux rouges d'avoir tant pleuré, - une feuille du tremble dans laquelle me bercera l'haleine du lac⁸⁵.

Dans cet exemple, si la forme *Je* marque une identification à l'énonciateur (le narrateur), le locuteur *lui* est paramètre d'une autre situation énonciative que la situation *ici-maintenant*. Le discours rapporté lui-même n'est pas pris en charge par l'énonciateur, qui n'asserte que le contexte introducteur. Dans *Ondine* par exemple,

Et comme **je lui répondais que** j'aimais une mortelle, boudeuse et dépitée, elle pleura quelques larmes, poussa un éclat de rire, et s'évanouit en giboulées qui ruisselèrent blanches le long de mes vitraux bleus⁸⁶.

la reprise est construite par l'énonciateur, et son statut de reprise est marqué par le subordonnant **que**,

⁸⁵ *Ibid.*, p. 135.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 150.

"image du premier énonciateur"⁸⁷. Nous référons à la méthode de Culioli pour montrer comment fonctionne le repérage des sujets. Ainsi dans cet exemple:

Je lui répondais que j'aimais

S1 Q S2

S1 = S0 Q = im S0 S2 = im S0 S2 = S0

Le premier "Je" réfère au narrateur comme premier sujet (S1): celui-ci se constitue comme un sujet originel. le second "Je" réfère à un personnage-énonciateur (S2) identique au (S1), car le subordonnant "que" marque la reprise. Il y a donc identité des deux sujets.

Mais si le repérage des sujets se fait facilement, s'il n'y a pas moyen de confondre les instances, en quoi ce genre de discours pose-t-il problème dans la détermination du statut du Sujet? Comment considérer ces phénomènes de mise en scène des personnages? Quelle est leur fonction? Bertrand a-t-il eu recours à l'insertion des dialogues des personnages parce qu'il cherchait uniquement à créer l'illusion d'une parole authentique?

De tout temps, l'insertion des dialogues a posé aux écrivains des problèmes techniques et esthétiques. C'est ce que note Umberto Eco dans son apostille au *Nom de la rose*

⁸⁷ Antoine Culioli, "Sur quelques contradictions en linguistique", *Communications*, nos. 20, 1973, p. 89.

Les conversations me posaient de gros problèmes que j'ai résolus en écrivant. Il est une thématique, peu traitée par les théories de la narrativité, qui est celle des *turn ancillaires* c'est-à-dire les artifices grâce auxquels le narrateur passe la parole aux différents personnages... (...). C'est un problème de style, un problème idéologique, un problème de "poésie", autant que le choix d'une rime, d'une assonance ou l'introduction d'un paragraphe. Il s'agit de trouver une certaine cohérence⁸⁸.

En ayant recours à ce discours mimétique, il y a de la part de Bertrand un désir de mettre du vivant dans son texte, d'atteindre par le discours la langue parlée. Selon Genette, ces dialogues prononcés ont "la représentation "mimétique" empruntée au théâtre⁸⁹". Le discours que le texte donne à lire n'est pas reproduit mais représenté. Cette volonté de "représentation" est particulièrement marquée dans plusieurs textes, car le style direct chez Bertrand se réalise presque la plupart du temps dans le cadre de la dialogisation, c'est-à-dire en s'appuyant sur l'interaction de deux énonciations.

Cela se rapproche de la notion de *showing* chez Genette. On est là dans le domaine de la tromperie, du trompe-l'oeil.

La notion même de *showing*, comme celle d'imitation ou de représentation narrative (et davantage encore, à cause de son caractère naïvement visuel) est parfaitement illusoire:

⁸⁸ Umberto Eco, *Le Nom de la rose*, Grasset, coll. Le Livre de Poche, Paris, 1982, pp. 37 - 39.

⁸⁹ *Figures III*, op. cit, p. 184.

contrairement à la représentation dramatique, aucun récit ne peut "montrer" ou "imiter" l'histoire qu'il raconte. Il ne peut que la raconter de façon détaillée, précise, "vivante", et donner par là plus ou moins l'*illusion de mimésis* qui est la seule mimésis narrative⁹⁰.

Ainsi, le recours au style direct chez Bertrand répond à une volonté de *showing* ou "montrage", de "donner à voir", de "représentation" de la parole rapportée.

Or, ce n'est qu'une des faces de la médaille. Cette face en cache une autre: en donnant la parole au personnage, le narrateur fait semblant qu'il se tait. Par l'usage du discours direct, Bertrand s'efforce de donner l'illusion que ce n'est pas lui qui parle mais tel personnage

"Montrer", ce ne peut être qu'une façon de raconter, (...): "feindre, dit Platon, que ce n'est pas le poète qui parle" - c'est-à-dire, faire oublier que c'est le narrateur qui raconte. (...). Préceptes cardinaux, et surtout préceptes liés: feindre de montrer, c'est feindre de se taire⁹¹.

La haute fréquence de ce genre de discours dans les textes de Bertrand attire notre attention. On peut penser qu'il s'agit d'un jeu de la part de Bertrand-Sujet parlant. En donnant la parole à des personnages, Bertrand semble ne pas avoir de point de vue, semble disparaître

⁹⁰ *Ibid.*, p. 185.

⁹¹ *Ibid.*, p. 187.

complètement de l'acte d'énonciation et donc laisser parler le discours par lui-même.

Nous savons que le rapport en style direct, selon sa définition traditionnelle, n'est pas un cas de polyphonie: il enchâsse un dire (un acte locutionnaire) dans un autre dire (un autre acte locutionnaire). Son rôle se limite au fait de théâtraliser les rapports entre locuteurs. Polyphonie et discours rapporté sont des phénomènes distincts.

À quelles conditions donc peut-il être susceptible d'une interprétation polyphonique? Ducrot parle de polyphonie,

(...) si l'acte illocutionnaire d'assertion au moyen duquel on caractérise l'énonciation est attribué à un personnage différent du locuteur⁹².

Ainsi, le discours direct des personnages nous met au bord du problème de la voix. Il s'agit de voir la possibilité de faire apparaître dans l'énonciation attribuée à un premier locuteur (le personnage) une énonciation attribuée à un autre locuteur; car selon Ducrot, le style direct est une technique qui fait parler quelqu'un d'autre, qui lui fait prendre en charge des paroles⁹³.

⁹² O. Ducrot, *Les mots du discours*, Paris, Minuit, 1980, p.

⁹³ O. Ducrot, *Le dire et le dit*, op. cit., p. 196.

Ceci nous amène à formuler l'hypothèse suivante: le discours direct dans *Gaspard de la Nuit* est un acte de parole en soi, acte de parole polyphonique où il y a dédoublement de voix. L'approche polyphonique du style direct nous permet de toucher à un aspect de la trace de Bertrand dans *Gaspard de la Nuit*. On considère donc à la suite de Ducrot que le locuteur, défini comme responsable de l'énonciation, noté L (locuteur en tant que tel), met en scène un ou des énonciateurs, définis comme responsables des actes illocutoires et notés E1, E2, E3... avec lequel/lesquels il s'identifie ou non.

À la suite de A. Reboul, on peut associer le locuteur à l'auteur, ou au Sujet Parlant (selon la terminologie ducrotienne), et associer les énonciateurs aux personnages. On distingue entre le discours tenu fictivement par les personnages et le discours tenu réellement à travers le discours fictif des personnages⁹⁴.

Bertrand dispose de deux moyens pour rendre le texte perméable à sa voix: d'abord "par le fait qu'il s'assimile, à tel moment, à tel personnage dont il fait son porte-parole⁹⁵". Ducrot nomme ces moyens "primitifs".

⁹⁴ Nous reprenons l'idée de A. Reboul, *Le discours théâtral. Problèmes de narratologie et de pragmatique linguistique*, Thèse de 3e cycle, Paris, EHESS, 1984, p. 84.

⁹⁵ Ducrot, *Le dire et le dit*, op. cit., p. 225.

J'appellerai "primitives" ces paroles que l'auteur adresse au public en s'assimilant à un personnage⁹⁶.

C'est à travers le discours direct des personnages que nous pouvons voir comment ils prêtent leurs voix au discours de Bertrand, que ce soit lors de monologues, d'allusions ou de phrases ambiguës. Ce type de discours ou de "mot objectal"⁹⁷ a une signification subjective indirecte, et se situe au même niveau que le discours de Bertrand, ne se trouvant pas à distance de lui. Nous pourrions parler dans ce cas de superposition, car le style direct est objet de l'orientation de l'auteur.

L'orientation de Bertrand vers le discours prononcé du personnage pénètre en lui; elle le prend en changeant sa tonalité, le subordonne à elle en y introduisant une autre signification. De cette façon, il est loin d'être univoque. Voyons le discours de Messire Jean,

- "Ils se battaient, Madame, l'un maintenant contre l'autre que vous êtes **la plus belle, la plus sage et la plus grande princesse de l'univers**"⁹⁸.

Bertrand se permet de faire des déclarations à travers le discours de messire Jean. Le style hyperbolique fait

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ Nous empruntons le terme de Bakhtine.

⁹⁸ Éd. Milner, p. 124.

preuve de l'ironie du personnage mais aussi de l'auteur. Il y a donc un surfonctionnement de la subjectivité bertrandienne dans les paroles des personnages. Ceci est un procédé fréquent dans le récit au Moyen Age: l'énonciateur effaçait de ses énoncés la subjectivité langagière propre à la langue, tandis qu'il faisait surfonctionner cette subjectivité dans les paroles des personnages qu'il représentent.

Lorsqu'un des personnages produit un énoncé ridicule, on peut toujours y voir la trace de Bertrand, qui ironise à son sujet. On a un exemple d'un personnage qui produit un énoncé ironique à l'encontre d'un autre personnage dans *La Sérénade*

- "Et mon coeur fourré d'amour".
- "Oh! la jolie pantoufle à mon pied!"

Il s'agit ici d'un jeu de mots ou d'un double sens. Le terme "fourré" énoncé au sens propre par le conseiller est pris par la dame dans un sens figuré qui renferme toute la dimension ironique. Bertrand peut se servir de cet énoncé pour exprimer son opinion sur l'amour et la relation amoureuse entre homme et femme.

La notion d'"attitude propositionnelle" développée par Reoul nous aidera à mieux expliquer ce point

J'appelle *attitude propositionnelle* l'attitude indiquée implicitement ou explicitement que le locuteur prend face au contenu propositionnel d'un énoncé ironique (...) ou par rapport au contenu propositionnel de l'énoncé produit

préalablement par la victime de l'ironie et que l'énoncé ironique rapporte ou auquel il fait allusion (...)⁹⁹.

Dans ce cas, "l'attitude propositionnelle" adoptée par le personnage qui produit l'énoncé ironique est bien en réalité l'attitude propositionnelle de Bertrand.

Nous relevons un autre exemple toujours dans *la Sérénade*

- "Ohé! Gueudespin, cria la maligne femelle, en fermant le balcon, **empoignez-moi un fouet, et courez vite essuyer Monsieur!**"¹⁰⁰

On pourrait reconnaître dans l'énoncé de Mme Laure la voix de Bertrand qui, en se moquant du conseiller, désire le fouetter. Mais à qui s'adresse Mme Laure? On peut se demander si ce qui est en jeu dans cet énoncé est uniquement la relation du personnage-locuteur et de l'allocutaire (fictif), ou si intervient aussi une relation entre Bertrand-Sujet parlant, locuteur (non-explicite) de la citation et un sujet du texte qui serait en position de "témoin réel"¹⁰¹. On pourrait concevoir l'énoncé cité apparemment par le personnage, réellement par le Sujet parlant, comme "reçu", lu et entendu par le lecteur, surtout si l'on note sa position en fin du texte. La visée argumentative réside dans ce genre

⁹⁹ A. Reboul, *op. cit.*, p. 110.

¹⁰⁰ Éd. Milner, p. 122.

¹⁰¹ "Témoin fictif", *Clé des procédés*, *op. cit.*

d'interpellation du lecteur réel. Notons que dans le cas de cette modalité d'injonction, il se produit une main mise du locuteur sur l'interlocuteur ou l'allocutaire, laquelle établit entre les deux un rapport de force. Le locuteur s'énonce en position de supériorité par rapport à l'interlocuteur et s'attribue des rôles qui imposent à l'interlocuteur de s'exécuter. Il s'agit dans ce cas non seulement d'un dédoublement de locuteurs mais aussi d'allocutaires. Une dimension ironique réside dans cette sorte de manipulation de la figure de l'allocutaire dans le texte.

Bertrand, en tant que sujet parlant, a pour destinataire le lecteur, puisqu'il s'agit d'une adresse implicite à ce lecteur; et l'énonciateur (le personnage) a pour destinataire la figure de l'allocutaire dans le texte. Tout se passe comme si le lecteur prenait plein statut d'allocutaire. De là semble apparaître une forme particulière d'intimité et de complicité entre l'auteur et son lecteur. Ajoutons à cela qu'il en ressort l'impression que le locuteur (le personnage) au niveau du texte disparaît complètement, au profit du Sujet parlant (Bertrand), locuteur à un niveau supérieur, niveau de l'oeuvre.

Ainsi, *Gaspard de la nuit* est, malgré l'omniprésence du narrateur, une oeuvre très nuancée, et certaines des

critiques des personnages à l'encontre soit de la société, soit encore d'autres personnages, semblent justifiées. Certaines phrases inattendues ont ainsi clairement Bertrand comme locuteur.

Finalement, il nous semble que l'adresse au lecteur dans *Gaspard de la Nuit* se fait indirectement et toujours par le biais du discours du personnage. L'adresse, loin d'être explicite, se fait d'une manière camouflée car elle porte une dimension ironique.

À travers ce procédé d'"hybridation intentionnelle"¹⁰², le personnage dans l'oeuvre de Bertrand, à la différence de celle de Proust où il est un objet d'observation, est un organe de vérité. Bertrand met en jeu à travers les personnages ses perspectives, ses points de vue idéologiques. Ainsi, "la représentation des paroles du personnage peut être adaptée à une représentation de son monde idéologique original"¹⁰³.

Bertrand est le seul à s'exprimer, et les personnages ne peuvent intervenir que parce qu'ils sont des entités abstraites, imaginées et mises en scène par lui. Ces personnages ne sont finalement que des matérialisations temporaires des énonciateurs. Dans cette perspective, le discours direct pourrait être vu comme

¹⁰² J. Authier-Revuz, *op. cit.*, p. 116.

¹⁰³ M. Bakhtine, "Du discours romanesque", *op. cit.*, p. 153.

une représentation des fonctions discursives ou argumentatives dans une perspective polyphonique.

b) Le discours intérieur

Nous étudions le monologue en tant que forme du discours intérieur dans *Gaspard de la Nuit* dans ses deux configurations: le monologue autonome (discours du Je narrant) et monologue intérieur (discours du Je narré)

1. Monologue autonome ou "discours immédiat"

Une autre catégorie de textes a un statut problématique. Ces textes ne sont pas des récits à la première personne, mais ils relèvent de ce que Genette appelle "discours immédiat". Selon lui,

La définition la plus juste de ce que l'on a assez malencontreusement baptisé le "monologue intérieur", et qu'il vaudrait mieux nommer *discours immédiat*: puisque l'essentiel... n'est pas qu'il soit intérieur, mais qu'il soit d'emblée ("dès les premières lignes") émancipé de tout patronage narratif, qu'il occupe d'entrée de jeu le devant de la "scène"¹⁰⁴.

Citons à titre d'exemple *Sur les rochers de Chèvremorte*, *À M. David statuaire*, *Encore un printemps*. Dans ces textes,

Le lecteur se trouve installé, dès les premières lignes, dans la pensée du personnage principal, et c'est le déroulement ininterrompu de cette pensée qui, se

¹⁰⁴ Genette, *Figures III*, op. cit., p. 193.

substituant complètement à la forme usuelle du récit, nous apprend ce que fait ce personnage et ce qui lui arrive¹⁰⁵.

En premier lieu, on identifie le Je-locuteur dans ces textes au narrateur, car ils se rapprochent des confessions. En leur réservant l'appellation de "monologue autonome", D. Cohn note qu'"on a pu repérer (leur) origine tout aussi bien dans la littérature de confession, dans les mémoires, ... dans le poème en prose, dans le monologue dramatisé, dans le monologue théâtral"¹⁰⁶.

Ces textes, figurant à la fin du recueil, ont des caractéristiques particulières. D'une part, ils se différencient des récits à la première personne par l'emploi du présent comme temps grammatical. Ce présent "met l'accent sur la simultanéité de l'événement et de l'expression, simultanéité qui distingue cette forme nouvelle de "la forme usuelle du récit" à la première personne, dans laquelle l'expression est toujours postérieure à l'événement"¹⁰⁷. Dans ces textes, la parole et l'acte semblent se superposer.

¹⁰⁵ James Joyce, cité par Gérard Genette, *ibid.*, p. 193.

¹⁰⁶ Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure. Mode de représentation de la vie psychique dans le roman*, Éd. du Seuil, Paris, 1981, p. 200.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 198.

D'autre part, l'attitude du locuteur est oratoire. Il ne cesse de se désigner comme quelqu'un qui "parle", qui "raconte". Il va même jusqu'à crier,

O ma jeunesse, ...
Et vous..., ô femmes!
O printemps!¹⁰⁸

Encore un printemps

jusqu'à protester

Ce n'est point ici qu'on respire la mousse des chênes, et les bourgeons du peuplier, ce n'est point ici que les brises et les eaux murmurent d'amour ensemble¹⁰⁹.

Sur les rochers de Chèvremorte

Le Je dans ces textes donne plus l'impression d'être en train de monologuer que d'écrire.

À cette ambiguïté entre discours écrit et discours oral s'en ajoute une autre, entre l'adresse à soi-même et l'adresse à un auditeur. Dans le poème *À M. David statuaire*, il y a une constante interpellation d'un auditeur, comme si cet auditeur était physiquement présent.

Non, Dieu, éclair qui flamboie dans le triangle symbolique, n'est point le chiffre tracé sur les lèvres de la sagesse humaine!

Non, l'amour, sentiment naïf et chaste qui se voile de pudeur et de fierté au sanctuaire du cœur, n'est point cette tendresse cavalière qui répand les larmes de la coquetterie par les yeux du masque de l'innocence!

¹⁰⁸ Éd. Milner, p. 211.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 209.

Non, la gloire, noblesse dont les armoiries ne se vendirent jamais, n'est pas la savonnette à vilain qui s'achète, au prix du tarif, dans la boutique d'un journaliste!¹¹⁰

Dans ce texte, imitant le discours oral, l'interlocuteur est interpellé à travers les réponses que fait le locuteur à des questions ou des commentaires de quelqu'un qui reste muet.

Les énoncés des trois premiers couplets relèvent de ce que O. Ducrot appelle "négation polémique", et se présentent comme un lieu polyphonique qui favorise la superposition de voix dans le discours du Je. Par "voix", nous voulons dire "énonciateurs":

J'appelle "énonciateurs" ces êtres qui sont censés s'exprimer à travers l'énonciation, sans que pour autant on leur attribue des mots précis; s'ils "parlent", c'est seulement en ce sens que l'énonciation est vue comme exprimant leur point de vue, leur position, leur attitude, mais non pas au sens matériel du terme leurs paroles¹¹¹.

Ces énoncés font apparaître leur énonciation comme le choc de deux attitudes antagonistes, l'une positive, imputée à un premier énonciateur E1, l'autre qui est un refus de la première, imputée à un second énonciateur E2. Cet effet tient à une loi de discours générale selon laquelle chaque fois que l'on dit quelque chose, on imagine quelqu'un qui penserait le contraire et auquel on

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 203.

¹¹¹ O. Ducrot, *op. cit.*, p. 204.

s'oppose. Donc ce "Non" polémique est destiné à contrer une opinion inverse. Cette opinion est exprimée explicitement à travers la structure syntaxique de l'"épichérème" (X est... , n'est...) où l'argument que donne le Je est accompagné de sa propre preuve¹¹². Incluant l'argumentation principale et celle subordonnée, ce procédé "articule aux prémisses du syllogisme des sous-raisonnements destinés à en rendre raison"¹¹³.

Ensuite il y a un effet d'interpellation d'un interlocuteur "virtuel", accentué par le recours à la deuxième personne "tu"

Ah! l'homme, dis-le-moi, si **tu** le sais (...).

Du virtuel, l'interlocuteur devient-il réel? Il nous semble qu'il y a alternance libre entre les pronoms de la première personne et ceux de la deuxième en référence au même sujet: le locuteur. Ceci nous rappelle le début d'un conte d'Edgar Poe intitulé *le Coeur révélateur*

Vrai! - je suis très nerveux, épouvantablement nerveux, - je l'ai toujours été, mais pourquoi prétendez-vous que je suis fou?¹¹⁴

Qui est interpellé par ce "vous" ou ce "tu"? Est-ce un auditeur muet, présent sur la scène? est-ce le lecteur?

¹¹² "Épichérème", *Clé des procédés*, op. cit.

¹¹³ M. Angenot, *La Parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Payot, Paris, 1982, p. 159.

¹¹⁴ Edgar Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires*, (traduction de Ch. Baudelaire), Garnier, 1961, p. 71.

ou bien un interlocuteur imaginaire, présent seulement dans l'esprit du locuteur? Suivant la réponse qu'on donne à la question, on peut voir un discours écrit ou un discours oral ou encore un discours silencieux. Si le texte est vraiment adressé à David statuaire, on peut y voir du discours écrit, mais si c'est le lecteur qui est interpellé, c'est du discours oral, ou bien c'est le narrateur qui s'adresse à lui même et donc, c'est un discours silencieux. Ce mode de présentation est fréquent chez Bertrand dans plus d'un texte, dans lesquels le "je" force à écouter un "tu" qui semble se situer à la fois à l'intérieur et en dehors du locuteur. La seconde personne semble avoir partie liée avec la voix de la conscience.

Cette ambiguïté entre l'écrit et la parole, entre l'adresse à soi-même et l'adresse à autrui est-elle un moyen qui sert à faciliter le soliloque. Forme creuse donc?

La langue du monologue fait coïncider les deux personnes. On a donc ce paradoxe: c'est lorsque la syntaxe du monologue se met à ressembler le plus au dialogue que sa sémantique est le plus typiquement monologique. On pourrait considérer, à la suite de Ducrot, que ce dialogue interne au monologue est un "cas de double énonciation"¹¹⁵. La structure contradictoire de ce texte reflète la structure contradictoire du psychisme

¹¹⁵ *Le dire et le dit, op. cit., p. 198.*

de l'homme qui ne peut parvenir à s'exprimer qu'en assumant les deux rôles de protagoniste et d'antagoniste.

La structure du texte apparaît comme une forme de dialogue intérieur qui laisse apparaître deux niveaux superposés

- un discours oral adressé à un auditoire, tel que le manifeste sa structure oratoire.
- un discours adressé à soi-même, niveau où se situe la véritable signification de toute sa configuration orale.

On peut penser que cet auditeur fantomatique, illusoire, n'est autre qu'un faire-valoir au profit du locuteur, un double. C'est un locuteur intérieur qui communique avec un allocataire tout aussi intérieur. Nous n'avons, semble-t-il, qu'un monologue silencieux se faisant passer pour un dialogue à haute voix, un discours constamment adressé à soi-même et déguisé en confession adressée à l'autre.

Cet appel à l'Autre est une forme riche de signification donnant ainsi au discours intime toute l'apparence d'un comportement social. Si on se demande si l'on a bien un discours sans auditeur et non prononcé, par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, il faut répondre que oui et non. L'intériorité du discours est de nature implicite, le mode de présentation du texte la masquant en même temps qu'il la révèle.

Mais, l'absence d'auditeur dans ce texte n'empêche pas le monologue de rester dans le cadre de la communication. Et cette fonction de communication devient d'autant plus paradoxale que le texte insiste sur l'isolement muet du personnage

Et j'ai prié, et j'ai aimé, et j'ai chanté,
poète pauvre et souffrant! Et c'est en vain
que mon coeur déborde de foi, d'amour et de
génie!¹¹⁶

Cette forme d'échange que nous considérons comme illusoire, ne fait que souligner la persistante solitude du *Je* monologueur, dont le seul véritable interlocuteur reste le moi captif. L'interprétation que nous pouvons donner à cette forme est que l'esprit du narrateur est comme partagé entre une voix intérieure qui lui est habituelle et une autre voix étrangère, la voix de son âme qui s'élève en lui et qu'il s'efforce en même temps d'écouter. C'est cette voix qui parle d'ailleurs, qui pose ses questions socratiques au moi seconde personne.

Finalement, nous pouvons dire que le monologue autonome constitue une des formes du discours du *Je* narratorial dans *Gaspard de la Nuit*. Selon D. Cohn, ce monologue en tant que discours ne correspond pas à la définition que donne Benveniste du "discours" comme "toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur", sauf à envisager un auditeur qui se superposerait

¹¹⁶ Éd. Milner, p. 245.

exactement au locuteur: communication qui est adressée par un "ego" à son "alter ego".

Si dans cette forme, on voit que le *Je* est à la fois narrateur et personnage, d'autres formes montrent comment le *Je* qui raconte (*Je* narrant) prend ses distances par rapport au *Je* participant aux faits racontés (*Je* narré).

2. Le monologue intérieur

Dans ce genre de monologue, le *Je* en tant que personnage (à la différence du *Je* narrant) participe à l'action. On relève un exemple dans *Ma Chaumière*

Ah! si le roi nous lisait dans son Louvre, - ô
ma muse inabritée contre les orages de la vie!
- le seigneur suzerain de tant de fiefs qu'il
ignore le nombre de ses châteaux ne nous
marchanderait pas une chaumine!¹¹⁷

où le *Je* est celui du personnage-narrateur. Il est le représentant de Bertrand et son porte-parole. On pourrait voir dans ce monologue la possibilité de dédoublement de locuteurs

Le dédoublement du locuteur permet encore à quelqu'un de se faire le porte-parole de quelqu'un d'autre et d'employer dans le même discours, des *je* qui renvoient tantôt au porte-parole, tantôt à la personne dont il est le porte-parole¹¹⁸.

Étant donné que le monologue intérieur, par

¹¹⁷ *Ibid*, p. 204.

¹¹⁸ O. Ducrot, *op. cit.*, p. 197.

définition, est un discours qui ne s'adresse à personne, une agitation verbale gratuite, hors de tout projet de communication, on pourrait voir dans les trois premiers couplets du *Raffiné* une forme qui correspond à un monologue intérieur. Cette prédominance de la syntaxe exclamative correspond tout à fait à sa nature:

"la bourrèle!"
 "une corde qui m'étrangle comme un pendu!"
 "Ah!", "cette fleur fanée!".

Mais l'exclamation est la formulation qui n'appelle pas de réponse; cette forme est par excellence la preuve et l'expression d'un discours auto-suffisant.

À la différence d'autres monologues, comme on a vu dans *Sur les rochers de Chèvremorte* ou encore dans *À M. David statuaire*, où le présent gnomique des tendances philosophiques jouait un rôle, le monologue du *Raffiné* présente un autre trait constant du monologue intérieur: c'est celui d'une rapide fluctuation de temps suivant que le Je-locuteur exprime ses idées, regrette sa situation actuelle, souhaite et imagine d'autres situations. Ainsi, du présent, on passe au conditionnel, ensuite au plus-que-parfait. La valeur du présent du premier couplet, à la différence d'un présent instantané, réside dans l'aspect duratif de la situation décrite. Il fait que le texte s'approche de l'auto-portrait.

- "Mes crocs aiguisés en pointes ressemblent à la queue de la tarasque, mon linge est aussi blanc qu'une nappe de cabaret, et mon pourpoint n'est pas plus vieux que les

tapisseries de la couronne¹¹⁹.

Ce présent rend compte, comme le note D. Cohn, de "la situation figée, presque immuable dans laquelle se trouve pris le sujet..., une situation qui fait du présent un temps mort et mortel, éternel au sens d'interminable"¹²⁰.

Dans la voix du raffiné, qui décrit sa situation à la fois misérable et durable, une situation qu'il ne pouvait imaginer, on reconnaît la voix de Bertrand sujet parlant qui fait entendre le ton de lamentation et du regret dans le deuxième couplet.

Si à travers ces images de misère, de faim, de pauvreté, le *Je* narré mène une critique sociale, elle est imputable à Bertrand lui-même. Dans ce discours chargé d'ironie amère, Bertrand s'identifie au *Je* (du personnage) responsable de l'acte ironique. Ces monologues sont appelés par Reboul des *adresses implicites au public*¹²¹.

Le monologue de *L'Alchimiste* est caractérisé aussi par sa syntaxe exclamative. Il commence par un passé composé suivi d'un présent

Rien encore! - Et vainement ai-je feuilleté
pendant trois jours et trois nuits, aux

¹¹⁹ Éd. Milner, p. 116.

¹²⁰ D. Cohn, *op. cit.*, p. 220.

¹²¹ A. Reboul, *op. cit.*, p. 87.

blafardés lueurs de la lampe, les livres hermétiques de Raymond-Lulle!

Non rien, si ce n'est avec le sifflement de la cornue étincelante, les rires moqueurs d'un salamandre qui se fait un jeu de troubler mes méditations¹²².

Or la synchronisation de l'expression et des événements rapportés crée une aire de confusion où se rejoignent ce type de récit descriptif et de monologue, où se rejoignent la voix du *Je* narré (premier locuteur) et celle de Bertrand (second locuteur).

Dans *La Chambre gothique*, on a un exemple de monologue auto-rapporté dans le premier couplet. Les guillemets, ainsi que la formule "murmurai-je à la nuit" isolent nettement ce monologue du couplet suivant. Comment interpréter la raison de ces précautions? On peut penser que le *Je* narré qui cite ses pensées anciennes court le risque de laisser croire au lecteur qu'il s'agit de ses pensées présentes. Ces pensées n'ont pas de rapport avec le contexte immédiat, car le reste du texte décrit une expérience visuelle fantastique au coeur de la nuit, à minuit, "l'heure blasonnée de dragons et de diables". Le monologue adopte donc un ton ironique, et le *Je* qui s'exprime dans cet énoncé se trouve ironisé par le *Je* narrant porte parole de Bertrand. En d'autres termes,

¹²² Éd. Milner, p. 101.

ce monologue auto-rapporté est une forme d'auto-ironie où le *Je* narrant représentant la voix de Bertrand se distancie du *Je* narré dans le texte.

À l'analyse des textes à la première personne, nous avons remarqué qu'ils ont un point commun: le narrateur se trouve au centre vital de son texte. Il s'attache soit à son moi présent, comme on a vu dans le monologue autonome; soit à son moi passé tel qu'il se présente dans le monologue intérieur.

c) Problème de frontières et mouvance des limites du discours

Le texte de *Gaspard de la Nuit* présente de très nombreux exemples d'hétérogénéité textuelle moins classique: ni transition histoire - discours, ni discours rapporté explicite. Dans *Gaspard de la Nuit*, il y a une mouvance des limites du discours qui fait surgir un problème de frontières.

L'enchaînement de séquences hétérogènes, que l'on interprète intuitivement comme un changement de locuteur, identifiable ou non, rend ce recueil éminemment "polyphonique". C'est essentiellement à travers ces phénomènes d'enchaînement de séquences phrastiques hétérogènes dans leur mode de construction que se constitue la dissociation énonciateur/locuteur et donc

c'est le statut du sujet qui se trouve en jeu.

a) Discours ou discours direct libre?

Si on trouve dans *Gaspard de la Nuit* du discours direct classique (avec guillemets et contexte introducteur), on trouve beaucoup plus souvent du discours direct libre (ni guillemets, ni contexte introducteur).

L'absence de contexte introducteur explicite de discours direct laisse planer une certaine ambiguïté sur le statut énonciatif des énoncés: s'agit-il du discours (du narrateur) ou de discours direct libre (celui du personnage)?

Prenons le cas du texte intitulé *le Capitaine Lazare*, qui commence par un récit écrit au présent,

Il s'assied dans son fauteuil de velours d'Utrecht, le Johan Blazius, pendant que l'horloge de Saint-Paul carillonne midi aux toits vermoulus et fumeux du quartier¹²³.

un présent qui a la valeur aoristique (présent historique ou présent de narration), et qui réfère au temps des événements énoncés sans relation avec le temps de l'énonciation. Le Je raconte ce que fait le personnage (Il) tout en participant aux faits racontés. Ensuite, surgit une zone d'ambiguïté: un énoncé exclamatif

Un des deux mille qu'un ricochet sanglant de la fortune et de la guerre a lancé de

¹²³ *Ibid.*, p. 91.

l'escarcelle d'un prieur de bénédictins dans
la bourse d'un capitaine de lansquenet!¹²⁴

et une rupture temporelle avec un passé composé. Le passé composé provoque une cassure très nette dans le récit et annonce le discours. Qui parle dans cet énoncé? Est-ce le Je de l'action, celui qui participe aux faits racontés ou est-ce une autre instance qui entre de force dans la narration et cause sa rupture?

On a également un autre énoncé, une proposition exclamative, au présent de discours avec une occurrence de la première personne

Dieu **me** pardonne! Le cancre l'examine à travers sa loupe et le pèse dans son trébuchet, comme si **mon** épée avait battu fausse monnaie sur le crâne du moine!¹²⁵

Que faire de ces citations de pensées présentées directement? À qui réfère le Je qui parle? est-il le Je de l'énonciateur-acteur participant au récit du début? ou est-ce le Je de l'auteur-sujet parlant qui entre de force dans le récit de son énonciateur? En d'autres termes, est-ce du discours direct libre ou est-ce du discours?

Le problème que soulèvent les exemples de discours direct libre dans *Gaspard de la Nuit* est un problème de frontières, de mouvance de limites et donc un problème de voix narrative. La question qui se pose toujours dans ces

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ *Ibid.*

énoncés est la suivante:

Qui parle? qui prend en charge ce discours? À qui peut-on identifier les formes de la première et de la deuxième personnes? Est-ce à des troisièmes personnes du contexte (les personnages) ou est-ce à l'énonciateur du texte (le narrateur)? Les oppositions formelles de temps (présent de narration/passé composé/présent de discours) référent-elles à la même situation?

Si c'est le cas, on peut parler donc de "discours direct libre". "Libre" parce qu'on n'a pas les marqueurs habituels du discours direct (contexte introducteur et guillemets), mais discours direct parce que les marqueurs énonciatifs - en particulier la personne et le temps - y sont interprétés par rapport au contexte et non par rapport à la situation d'énonciation. Ni le présent, ni la première personne ne sont interprétés en fonction des coordonnées énonciatives: il ne s'agit pas de "discours" à proprement parler; mais ils sont interprétés en fonction du contexte, comme dans le cas d'un discours rapporté sur le mode du discours direct. On est devant une sorte de monologue intérieur ou d'une citation de pensées présenté directement, où le Je du personnage-narrateur est seul à parler.

Ensuite, les deux derniers couplets du poème contiennent des occurrences de Je et de Tu, des démonstratifs, des verbes au présent de discours

Or çà, dépêchons, maître cornard. **Je** n'**ai** ni l'humeur, ni le loisir d'effaroucher **ces** rufiens **là-bas** à qui **ta** femme vient de jeter un bouquet par **ce** pertuis.

Et **j'ai** besoin de sabler quelques vidrecomes, - oisif et mélancolique, depuis que la paix de Munster **m'a enfermé** dans **ce** château comme un rat dans une lanterne¹²⁶.

On a une structure qui, d'après D. Cohn, associe la référence au sujet pensant à la première personne et la référence au temps de l'énonciation (le présent grammatical). Cette structure unifie le monologue intérieur et le soliloque¹²⁷.

Et le *Je*, s' imagine-t-il être un interlocuteur fictif? Dans sa *Clé des Procédés*, Bernard Dupriez note que dans le cas du monologue, il y a absence de destinataire; le locuteur parle sans avoir d'interlocuteur. Plus encore, dans le soliloque, "le locuteur s'exprime en se prenant lui-même pour public"¹²⁸.

L'adresse au capitaine Lazare n'est qu'une fausse adresse. Le *Je* du narrateur-personnage semble dialoguer avec un autre personnage. Ce n'est qu'une forme de soliloque. Dans ce texte, où le *Je* se trouve en situation de témoin n'ayant qu'un rôle secondaire, le narrateur focalise au début sur le héros (le capitaine Lazare), en

¹²⁶ *Ibid.*, p. 92.

¹²⁷ D. Cohn, *op. cit.*

¹²⁸ "Monologue", *Clé des procédés*, *op. cit.*

utilisant le présent de narration. Le récit reste dans ce cas très éloigné de tout monologue. Mais dès que le présent de narration se trouve remplacé par un autre présent, celui du discours du *Je*, la synchronisation de l'expression et des événements rapportés dans les trois derniers couplets crée une aire de confusion, où se rejoignent ce type de récit descriptif et le monologue intérieur. Les réflexions auxquelles se livre le *Je* ne se distinguent du contexte narratif que grâce à leur tonalité émotive, à leur syntaxe exclamative; autrement dit par les mêmes indices que ceux qui permettent de repérer le monologue narrativisé dans le contexte d'un récit au passé.

On relève un autre exemple dans *la Cellule*. Le premier couplet est un récit qui commence par des verbes au présent de narration avec des occurrences de la troisième personne.

Les moines tonsus se promènent là-bas, silencieux et méditatifs, un rosaire à la main, et mesurent lentement de piliers en piliers, de tombes en tombes, le pavé du cloître qu'habite un faible écho¹²⁹.

Suit un énoncé (une construction syntaxique interrogative) au discours direct libre qui comporte une forme de deuxième personne

¹²⁹ Éd. Milner, p. 183.

Toi, sont-ce là de tes loisirs, jeune reclus qui, seul dans ta cellule, t'amuses à tracer des figures diaboliques sur les pages blanches de ton livre d'oraisons, et à farder d'une ocre impie les joues osseuses de cette tête de mort?¹³⁰

Le recours à la deuxième personne est embarrassant. Qui est l'émetteur de "Toi"? Autre zone d'ambiguïté: changement de statut narratif et donc énonciatif. Du récit, on passe à un énoncé au discours direct sans contexte introductif explicite. Discours ou discours direct libre? Qui parle dans cet énoncé? Qui prend en charge ce discours? Le narrateur ou le personnage? Plusieurs interprétations sont possibles. La première est celle d'un narrateur extérieur au personnage, omniscient du récit objectif du début qui fait son intrusion, prend la parole et s'adresse au personnage, le jeune reclus. La deuxième suppose que c'est la voix du personnage: ce "toi" qui pose un interlocuteur et auquel on s'adresse est le jeune reclus qui prend la parole dans une sorte de monologue intérieur reformulé d'une façon plus ou moins artificielle à la deuxième personne.

Le même problème se pose dans *la Nuit d'après une bataille*. Le texte est un récit objectif avec focalisation zéro et narrateur effacé.

Une sentinelle, le mousquet au bras et

¹³⁰ *Ibid.*

enveloppée dans son manteau, se promène le long du rempart. Elle se penche entre les noirs créneaux de moment en moment, et observe d'un oeil attentif l'ennemi dans son camp¹³¹.

Il est composé de plusieurs couplets au présent de narration qui joue le rôle d'un temps, non pas authentique mais métaphorique, avec des occurrences de la troisième personne. Ce "présent d'évocation"¹³² crée momentanément l'illusion d'une coïncidence de deux niveaux temporels, évoquant littéralement le temps de l'histoire, de l'action, dans le temps de la narration.

Et tout d'un coup, on se trouve devant deux couplets au style direct

Toi qui reposes paisiblement au lit de la tente, souviens-toi toujours qu'il ne s'en est fallu peut-être aujourd'hui que d'un pouce de lame pour percer ton coeur.

Tes compagnons d'armes, tombés avec courage au premier rang, ont acheté de leur vie la gloire et le salut de ceux qui bientôt les auront oubliés¹³³.

Le passage du récit au discours se fait sans transition et sans contexte d'introduction explicite. Qui s'adresse à qui? Quelle est la voix qui est censée parler à cet endroit? est-ce le discours du narrateur au personnage "tombé avec courage au premier rang",

¹³¹ *Ibid.*, p. 235.

¹³² Le terme est de Léo Spitzer.

¹³³ Éd. Milner, p. 236.

"capitaine mort qui repose paisiblement au lit de la tente"? On est devant un des lieux d'intrusion du Je-narrateur ou de la conscience narratoriale qui fait son apparition de temps en temps dans les textes.

Ces exemples de rupture de l'homogénéité énonciative sont explicites grâce à deux facteurs: l'apparition des formes de la première et la deuxième personne après des séquences à la troisième personne, l'abondance des modalisations autres que l'assertion (l'interrogation).

Dans d'autres textes, il y a rupture de l'homogénéité énonciative du point de vue modal sans l'apparition des formes de personne, comme dans *la Poterne du Louvre*

Cette petite lumière avait traversé la Seine gelée, sous la tour de Nesle, et maintenant, elle n'était plus éloignée que d'une centaine pas, dansant parmi le brouillard, ô **prodige infernal!** avec un grésillement semblable à un rire moqueur¹³⁴.

ou encore dans *la Chasse*

Mais voilà que soudain une troupe de gens de pied, embusqués dans la baume des fées, se rua, la lance bas, sur la chasse joyeuse. Regnault dégaina son épée et ce fut - **signez-vous d'horreur!** - pour en bailler plusieurs coups au travers du corps de son cousin, qui vida les étriers¹³⁵.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 161.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 167.

Ces interventions directes, entre autres cette invocation de la Muse, sont des intrusions qui servent à signaler les regrets ou les cris d'une âme tourmentée et emprisonnée par le Mal.

Toutefois, la présence de traces de modalisations autres que l'assertion est un critère d'identification de discours direct beaucoup moins net que les oppositions de temps et de personne.

Dans ces exemples, il nous semble que la présence de modalisations, représentant une rupture d'homogénéité énonciative, permet de trancher entre la valeur "discours" et la valeur "discours direct". Ceci nous permettra de déterminer la voix qui parle dans ces énoncés, voix de l'auteur qui ne peut s'empêcher d'entrer de force dans son texte.

2. Récit ou discours?

Cette mouvance des limites ne se manifeste pas au niveau du discours/discours direct libre seulement mais aussi au niveau récit/discours.

Mon Bisaïeul présente un cas compliqué de ce problème de frontières. Le texte est un récit où le temps de base est le passé simple.

Les vénérables personnages de la tapisserie gothique, remuée par le vent, se saluèrent l'un l'autre, et mon bisaïeul entra dans la chambre, - **mon bisaïeul mort il y aura bientôt**

quatre-vingts ans!¹³⁶

Or la brusque apparition du futur au sein du passé simple dans le premier couplet ne peut pas être interprétée comme référant à la même source énonciative. Peut-on considérer cet énoncé comme relevant du discours direct libre, où les occurrences de la première personne déterminent un locuteur renvoyant au *Je* du narrateur témoin, qui prend la parole par une sorte de parenthèse ouverte à l'intérieur du récit; ou ne doit-on interpréter ce futur qu'en fonction des coordonnées énonciatives? Dans ce cas, ce serait une intrusion explicite de Bertrand-Sujet parlant, d'autant plus que l'énoncé relève des détails de sa biographie.

Dans *l'Heure du Sabbat*, on est confronté toujours à une confusion. Le texte est au présent. De ce fait, l'un des indices les plus nets, pour différencier la voix du personnage de celle du narrateur, disparaît favorisant la fusion et la confusion. Le premier couplet commence par une structure exclamative

C'est ici!...

et se termine avec une autre

C'est ici le gibet!

À l'aide de cette dyade répétitive, la boucle se

¹³⁶ *Ibid.*, p. 147.

referme et la "structure enveloppante" se réalise. L'instance qui prend en charge le premier énoncé est la même dans le second. Mais qui parle? Les autres couplets n'éclaircissent pas la situation, il y a absence de toute exclamation, il n'y a rien de la rhétorique affective du discours du locuteur, comme si les tendances réflexives et affectives de la subjectivité avaient été mises entre parenthèses, pour ne faire jouer que l'aptitude à la perception instantanée.

Ce discours n'est-il pas plutôt de l'ordre du récit descriptif "rétrospectif", faisant usage du présent d'évocation? Si on le transpose au passé, on obtient un récit explicite; ou doit-on le considérer comme contemporain des événements qu'il décrit? La structure narrative manque de rigueur. Il est difficile de répondre avec certitude aux problèmes que soulève ce texte.

Autre point à noter: le pronom de la première personne se trouve gommé. Le locuteur ne se remarque que par son absence; c'est un narrateur "en creux" comme le dit Robbe-Grillet. Le lecteur a l'impression que la voix qui prend en charge ce texte est celle de "quelqu'un", pas seulement la voix neutre d'un narrateur. Le passage du présent de discours (présent déictique) de l'énoncé "C'est ici!" au présent d'évocation dans les autres couplets pour reprendre ce présent dans le couplet final est la source de l'équivoque. Cela crée des variations

dans les angles de visions et les distances. Tout cela suggère avec insistance au lecteur qu'il convient de postuler un regard et un "Je" derrière la voix, pas seulement l'oeil d'une caméra. Le Je restant caché, son monologue reste suspendu en l'air, et le texte prend l'apparence d'un récit à la troisième personne.

Selon Genette, le récit au présent est une forme instable qui peut basculer soit du côté du récit objectif, soit du côté du discours intérieur, car

Tout se passe donc comme si l'emploi du présent, en rapprochant les instances, avait pour effet de rompre leur équilibre et de permettre à l'ensemble du récit, selon le plus léger déplacement d'accent, de basculer soit du côté de l'histoire, soit du côté de la narration, c'est-à-dire du discours (...) ¹³⁷

Et c'est justement ce point qui fait que certains textes de *Gaspard de la Nuit* se rapprochent par leurs structures narratives des oeuvres du "Nouveau Roman" (nous pensons particulièrement à *La Jalousie* de Robbe-Grillet).

Une équivoque de même nature surgit dans *le Gibet*, lorsque le texte passe au présent de narration (dernier couplet) dans le voisinage immédiat d'un monologue qui s'étale sur cinq couplets.

Cette mouvance des limites entre récit et discours, ce va et vient entre un moment référant à un temps

¹³⁷ Genette, *Figures III*, op. cit., p. 231.

historique et un autre signalé par des indices référant à l'énonciation est une caractéristique constante de l'écriture bertrandienne. Par elle, l'ambiguïté demeure maintenue. S'agit-il d'un auteur omniscient? Il nous semble qu'on ne peut attribuer à l'auteur (omniscient) que ce que l'on ne peut vraiment pas attribuer au narrateur. Ainsi, Bertrand est capable de transgresser les limites de son système narratif. Ce procédé se trouve constamment dans *Tristram Shandy* de Sterne.

d) Le discours indirect libre ou "monologue narrativisé"

Le discours indirect libre est un autre procédé concret de la représentation de la parole dans *Gaspard de la Nuit*. Quelle interprétation doit-on lui donner? Quel rôle peut-il jouer dans la mise en cause du statut du Sujet et dans cette problématique du double bertrandien?

De nombreux passages dans le texte bertrandien sont ambigus, où l'on n'arrive pas à déterminer qui parle, où l'on ne sait si c'est l'auteur ou si ce sont les personnages qui parlent.

Reprenons l'exemple de *La Cellule*. D'un "tu" au deuxième couplet, on passe au "il" dans ces couplets

Il n'a pas oublié, le jeune reclus, que sa mère est une gitana, que son père est un chef de voleurs; et il aimerait mieux entendre, au point du jour, la trompette sonner le bouteselle pour monter à cheval, que la cloche tinter matines pour courir à l'église!

Il n'a pas oublié qu'il a dansé le boléro sous les rochers de la Sierra de Grenade avec une brune aux boucles d'oreille d'argent, aux castagnettes d'ivoire; et il aimerait mieux faire l'amour dans le camp des bohémiens que prier Dieu dans le couvent!¹³⁸

Récit? Certes, on ne saurait lire ces énoncés comme du récit: d'une part, le passé composé appartient au discours et d'autre part le conditionnel actualise au même degré que les autres temps de l'indicatif, il lie directement l'énoncé à la situation d'énonciation.

Discours? Le *Il* pose problème. Ces énoncés appartiennent au récit par la personne, et au discours par le temps des verbes et la structure exclamative. On pourrait supposer une identité entre le *Tu*, le *Il* (personnage-acteur -jeune reclus) et le *Je*. Autrement dit, il s'agit d'un monologue du *Je*, mais un *Je* qui, loin d'être explicite, loin de révéler facilement son visage, se veut "masqué", "caché". Subjectivité kaléidoscopique qui se déplace du *Tu* au *Il*, charnières et moyens pour porter le masque.

Monologue narrativisé? D. Cohn a donné le nom de "monologue narrativisé" à ce genre de procédé. Elle le définit ainsi

C'est précisément cette transformation du discours intérieur du personnage, devenant le discours du narrateur dans les textes de fiction à la troisième personne (...). Cette technique, je l'appelle *monologue narrativisé*.

¹³⁸ *Ibid.*

On peut très schématiquement la définir ainsi: il s'agit de rendre la vie intérieure d'un personnage en respectant sa langue propre, tout en conservant la référence à la troisième personne (...)¹³⁹.

Cette définition suppose qu'une simple transposition syntaxique suffira à traduire un monologue narrativisé en monologue intérieur. La même suggestion est faite par Roland Barthes, qui note que certains passages dans des textes écrits à la troisième personne peuvent être réécrits ou "rewrités"¹⁴⁰ à la première personne. On aura pour ces deux couplets les variantes suivantes

Je n'ai pas oublié, **moi** jeune reclus, que **ma** mère est une gitana, que **mon** père est un chef de voleurs; et **j' aimerais** mieux entendre, au point du jour, la trompette sonner le bouteselle pour monter à cheval, que la cloche tinter matines pour courir à l'église!

Je n'ai pas oublié que **j'ai** dansé le boléro sous les rochers de la Sierra de Grenade avec une brune aux boucles d'oreille d'argent, aux castagnettes d'ivoire; et **j'aimerais** mieux faire l'amour dans le camp des bohémiens que prier Dieu dans le couvent!

Le discours narratorial prend l'apparence d'une sorte de masque, sous lequel c'est la voix intérieure du personnage qui semble se faire entendre. On est en présence d'un monologue narrativisé ou plutôt un monologue "masqué".

¹³⁹ D. Cohn, *op. cit.*, p. 122.

¹⁴⁰ Roland Barthes, "Introduction à l'analyse structurale des récits", *Communications*, no. 8, 1966, p. 20.

Mais quelle est la raison de cette ambiguïté? Cette ambiguïté trouve son explication dans cette forme de discours qui permet de confondre les espaces discursifs. Le narrateur-locuteur dans le texte bertrandien

(...) se confond avec un énonciateur dont il évoque, explicitement ou non, la pensée, le sentiment ou le dire. Dès lors, on ne sait plus qui prend effectivement en compte la valeur de vérité... L dispose des pensées ou des sentiments d'autrui comme s'ils étaient les siens propres: le discours indirect libre, par nature, plonge dans l'ambiguïté¹⁴¹.

À la différence du discours direct, ce genre de discours n'est pas réénonciation, mais substitution du discours du narrateur à celui du personnage. Dans les énoncés que nous relevons, la valeur "expressive" est conservée, mais non la valeur d'interlocution. Comment l'identifier alors? Il n'existe pas de marques linguistiques spécifiques pour cette forme de citation.

S'il n'y a pas de marques linguistiques permettant de dire d'un fragment d'énoncé s'il relève ou non du discours indirect libre, on se trouve devant de nombreux cas d'ambiguïté, lorsqu'il s'agira de le localiser et de déterminer ses frontières.

D. Maingueneau montre que les traits linguistiques du discours indirect libre peuvent varier d'un texte à un

¹⁴¹ Robert Martin, *Pour une logique du sens*, Presses Universitaires de France, coll. Linguistique nouvelle, Paris, 1983, p. 96.

autre.

En effet, le DIL se présente à son niveau le plus immédiat comme un procédé censé cumuler les avantages du DD et du DI: traces de l'énonciateur du DCé, à l'instar du DD, et point de vue "extérieur" du rapporteur sur le DCé, comme dans le DI.

et il ajoute

Étant donné son statut mixte, le DIL, selon les cas, intègre des proportions variables de traits linguistiques caractéristiques du DD et du DI. Certains textes seront donc plutôt dominés par le DI et d'autres plutôt par le DD¹⁴².

C'est ainsi qu'il présente des visages très divers, oscillant entre deux pôles extrêmes: d'un côté le discours dépourvu des marques de subjectivité du locuteur, de l'autre un discours proche du discours direct, où la voix du personnage domine largement celle du narrateur.

On relève par exemple un énoncé qui suscite l'effet du monologue dans le premier couplet du *Clair de lune*. C'est du discours rapporté qui a la forme syntaxique d'un discours, mais qui garde certaines des caractéristiques de la parole pragmatique.

Oh! qu'il est doux, quand l'heure tremble au clocher, la nuit, de regarder la lune qui a le

¹⁴² D. Maingueneau, *Approche de l'énonciation en linguistique française*, Hachette, Paris, 1981, p. 110.

nez fait comme un carolus d'or!¹⁴³

Par ses points d'exclamation, particularité du discours oral, cet énoncé est un monologue, sauf qu'il ne contient aucune occurrence de la première personne. On peut dire qu'il relève du monologue narrativisé. Nous pouvons également considérer ce couplet comme une zone indistincte, où se mêlent dans la conscience du narrateur-personnage le monde extérieur et le monde intérieur. L'expression "perception narrativisée" que R. J. Lethcoe suggère pour ce genre d'énoncés, s'applique dans ce cas de description

La description des perceptions conscientes d'un personnage (...) présentées de telle sorte qu'elles paraissent être objectives, alors qu'à l'examen elles se révèlent rendre compte d'un état de conscience plutôt que de la réalité¹⁴⁴.

À le considérer, cet énoncé franchit cette limite qui sépare le monde intérieur du monde extérieur, et se fait l'écho d'un lieu et d'un moment, en même temps qu'il met en scène un personnage qui songe à ce lieu et à ce moment. La conscience "hésite entre les mots et les images, entre le discours et les données de sens, gommant la ligne de démarcation entre monologue narrativisé et

¹⁴³ Éd. Milner, p. 141.

¹⁴⁴ R. J. Lethcoe, *Narrated speech and Consciousness*, Thèse de Ph. D., Wisconsin, 1969, p. 205.

contexte narratif"¹⁴⁵.

Cet exemple de monologue narrativisé est exactement semblable à un monologue rapporté non signalé comme tel. Dans la mesure où il exclut toute référence à la première personne (notons l'emploi du verbe à l'infinitif "de regarder" au lieu de "je regarde"), il maintient le caractère virtuel de la relation entre les mots et les pensées qui est si caractéristique du monologue narrativisé.

Mais la question que nous posons est: à quel énonciateur peut-on rapporter ce dire?

Cet énoncé ambigu s'appuie crucialement sur la polyphonie. Dans ce couplet, on n'est pas confronté à une véritable énonciation, mais on entend deux "voix" inextricablement mêlées, celle du narrateur-personnage et celle de l'auteur. C'est le fait que le personnage et l'auteur s'expriment conjointement dans les limites d'une seule et même construction linguistique, qui fait résonner dans le discours bertrandien les accents de deux voix différentes. On perçoit deux "énonciateurs" mis en scène dans la parole du narrateur, lequel s'identifie à l'une de ces voix.

Ce ne sont pas deux véritables locuteurs, qui prendraient en charge des énonciations, des paroles, mais deux "voix", deux "points de vue", auxquels on ne peut

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 214.

attribuer aucun fragment délimité du discours rapporté. Le lecteur ne repère cette dualité que par la discordance qu'il perçoit entre les deux voix, discordance qui lui interdit de tout rapporter à une seule instance énonciative. Pour Maingueneau, il s'agit

d'une forme originale d'énonciation des propos d'autrui, forme qui suppose un énonciateur purement textuel situé à la fois à "l'intérieur" et à "l'extérieur" du personnage censé produire ces propos. Ce que le DIL met en évidence par cet énonciateur "textuel", c'est une dissociation entre le sujet parlant et le sujet de conscience qui supporte l'énoncé rapporté. (...) dans le DIL, embrayeurs et tours expressifs sont supportés par la conscience d'un sujet qui n'est qu'un personnage de narration et en aucun cas, un Je, un locuteur¹⁴⁶.

C'est dans ce sens que nous pouvons voir la dimension ironique de ce genre d'énoncé. Loin d'être une pure description objective, ce monologue narrativisé donne un indice implicite de l'état de conscience ironique du Sujet parlant (l'auteur) à l'égard de son énonciateur (le narrateur).

Si l'énoncé ironique rematématise un énoncé passé, son sens consiste à décrire cet énoncé passé comme dit dans le présent et montrer ainsi son inadéquation à l'état de la réalité au moment où l'énoncé ironique est produit¹⁴⁷. Dès lors, l'exclamation admirative "Oh! qu'il

¹⁴⁶ D. Maingueneau, *op. cit.*, p. 111.

¹⁴⁷ Cette hypothèse est discutée par Ducrot dans son analyse de l'ironie dans *Le dire et le dit*.

est doux" donne à lire (ou entendre) une énonciation sérieuse, où "Oh" et "doux" argumentent en faveur d'une conclusion C: une description d'un paysage féérique, qui baigne dans la beauté de la nature; tandis que le recours au verbe *trembler* et à la comparaison *le nez fait comme un carolus d'or* laissent entendre un autre ton, et nous permettent de distinguer entre deux énonciateurs:

- 1- l'énonciation sérieuse qui est le fait d'un énonciateur E1 différent du locuteur (E1 ≠ L)
- 2- une argumentation totalement inverse, non-C prise en charge, elle, par le locuteur (E2 = L).

Il nous semble que le monologue narrativisé est employé à des fins ironiques dans le contexte narratif de ce poème écrit du point de vue du narrateur.

Nous relevons un autre exemple dans *Henriquez*,

Il ouvrit le coffre: **c'était le trésor à partager, pêle-mêle des vases sacrés, des bijoux, des quadruples, une pluie de perles, et une rivière de diamants**¹⁴⁸.

Une fois de plus, une construction hybride qui, d'après ses indices grammaticaux (syntaxiques) et compositionnels, appartient au seul locuteur; mais où se confondent, en réalité, deux énoncés, deux manières de parler, deux voix: la voix du narrateur qui prend l'apparence d'une sorte de masque, au travers duquel

¹⁴⁸ Éd. Milner, p. 190.

c'est la voix intérieure du personnage qui se fait entendre. Le lecteur a l'impression qu'il est devant le discours mental du personnage, pris en charge par le discours du narrateur. Il pénètre dans la pensée du personnage sans que la transition soit sensible; le monde extérieur et le monde intérieur se fondent l'un dans l'autre. Il y a imitation du langage dont peut se servir le capitaine lorsqu'il se parle à lui-même en ouvrant le coffre.

Or ce langage est soumis à la syntaxe dont se sert le narrateur pour parler de ce que pense ce personnage. Et les marques formelles? À l'exception des deux points qui ne nous fournissent pas un indice sûr, il y a gommage de toutes les marques de la citation qui la décaleraient par rapport au récit. Le lecteur, ne pouvant identifier la voix qui est censée parler à cet endroit, se trouve à la fois séduit et perplexe. Ce discours joue avec lui un jeu de cache-cache,

Il illumine de couleurs chatoyantes un domaine que le narrateur qui se borne à la description strictement objective estompe délibérément en le maintenant à distance. Et il produit cet effet beaucoup plus aisément qu'un simple récit citant de temps à autre des monologues, et rendant ainsi nettement perceptible le contraste entre simple récit et citation de pensées. Il sollicite le lecteur parce que c'est presque inconsciemment qu'on l'appréhende¹⁴⁹.

¹⁴⁹ Oskar Walzel, cité par D. Cohn, *op. cit.*, p. 129.

Si dans ce monologue narrativisé, Bertrand tient compte du lecteur qu'il veut impressionner¹⁵⁰, on peut tout de même y voir une dimension ironique grâce au recours au style hyperbolique "le trésor à partager, pêle-mêle..., une pluie de..., et une rivière de...". On pourrait sentir une certaine tonalité qui tourne à l'ironie. Celle-ci est d'autant plus évidente que le monologue se situe dans un contexte, adoptant nettement le point de vue du narrateur, et donnant lieu à des commentaires explicites dans les deux derniers couplets

Tel fut le sort de ces boucles d'oreilles dont s'était parée la duchesse de Médina-Coeli, et qu'Henriquez, un mois plus tard, donna en échange d'un baiser, à la fille du geôlier de sa prison!

Tel fut le sort de cette bague qu'un Hidalgo avait achetée d'un Émir au prix d'une blanche cavale, et dont Henriquez paya un verre d'eau de vie, quelques minutes avant d'être pendu!¹⁵¹

Ce genre de commentaire narratorial ironique accentue la dissonance entre personnage et narrateur: distance maximale.

Ces exemples montrent que dans un contexte narratif écrit du point de vue du narrateur, le monologue narrativisé est employé à des fins ironiques. On ne peut

¹⁵⁰ M. Bakhtine donne à ce genre de discours le nom de "discours impressionniste" dans *Marxisme et Philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, Minuit, Paris, 1977.

¹⁵¹ Éd. Milner, p. 191.

pas parler dans ce cas d'une fusion totale entre personnage et narrateur.

Dans d'autres textes, le style indirect libre explique la coexistence des temps du passé et des déictiques temporels ou spatiaux. Le couplet suivant tiré du texte *le Bibliophile* a un statut énonciatif flottant.

Là! - c'est là devant ce prie-Dieu qu'il
s'agenouilla, mon bisaïeul le conseiller,
baisant de sa barbe ce jaune missel étalé à
l'endroit de ce ruban!¹⁵²

Le récit au passé simple perd ses contours avec *Là* + exclamation + ce démonstratif. Comment ce "là" qui réfère au lieu de l'énonciation peut s'associer à un passé simple. Peut-on le considérer comme faisant partie des faux-embrayeurs auxquels Bertrand a eu souvent recours et qui ont des liens avec le phénomène de l'hypotypose dans l'oeuvre? (Nous référons à notre premier chapitre).

Les locutions adverbiales dans ce couplet mettent en évidence une caractéristique du monologue narrativisé: il adopte les repères spatiaux du personnage. Käte Hamburger a fait remarquer que lorsque le système adverbial à valeur déictique prédomine dans un texte, le passé perd sa fonction rétrospective pour devenir le temps par le moyen duquel est évoquée sous nos yeux la réalité

¹⁵² *Ibid.*, p. 147.

fictive¹⁵³.

Cet énoncé ne peut être attribuable à une seule instance énonciative. Deux voix sont mêlées. Ce procédé de dyade répétitive est une des formes de la répétition qui caractérise l'écriture bertrandienne.

Mais quelle est la fonction de cette répétition? Si cette répétition s'adresse directement au lecteur en lui indiquant le lieu où il doit regarder, comme si la scène se passait sous ses yeux, elle doit également avoir pour rôle de suggérer un mouvement de rupture: rupture de la phrase, rupture de la mélodie mais aussi rupture énonciative. Cette notion de rupture que ramène la dyade répétitive a été notée par M. Frédéric,

La dyade, étant donné le nombre d'éléments qui la composent, est particulièrement indiquée pour établir des rapprochements, des parallélismes, des oppositions entre deux facteurs ou deux ensembles, pour actualiser un mouvement binaire ou un mouvement interrompu, ou encore pour formuler, de façon variée, une même idée¹⁵⁴.

Ensuite, le récit reprend au passé simple avec les formes de la troisième personne.

Il marmotta des oraisons tant que dura la nuit, sans décroiser un moment ses bras de son camail de soie violette, sans obliquer un regard vers moi, sa postérité, qui étais couché dans son lit, son poudreux lit à

¹⁵³ Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Le Seuil, Paris, 1977, pp. 66 - 67.

¹⁵⁴ Madeleine Frédéric, *La répétition et ses structures dans l'oeuvre poétique de Saint-John Perse*, Gallimard, 1984, p. 16.

baldaquin!¹⁵⁵

De nouveau, ce procédé de "répétition renforcée"¹⁵⁶,

(...) son lit, son poudreux lit à baldaquin!

qui relève du discours indirect libre. Changement de voix narrative ou plutôt superposition de voix narratives. Cette répétition renforcée sert à fournir une sorte de commentaire qui par un ton ironique insère une autre voix. Mais quelle voix? Ça pourrait bien être la voix, ou plutôt l'oreille, du lecteur.

Ma Chaumière est un texte qui oscille entre monologue et monologue narrativisé. Tous deux se mêlent car le présent de narration est le temps principal du texte. Les conditionnels ne peuvent s'interpréter que comme l'expression des illusions passées du Je concernant l'avenir, un avenir qui, au moment où il se livre à ce retour en arrière, est devenu son passé, toutes ses illusions étant perdues. Le monologue narrativisé se trouve inséré dans le monologue du Je, de sorte qu'il passe presque inaperçu. Il semble avoir pour fonction moins de rendre compte de la pensée du personnage que de relater des scènes rapides.

Mais l'hiver, - quel plaisir, quand le matin
aurait secoué ses bouquets de givre sur mes

¹⁵⁵ Éd. Milner, p. 147.

¹⁵⁶ *Clé des procédés*, op. cit.

vitres gelées, d'apercevoir bien loin, à la lisière de la forêt, un voyageur qui va toujours s'amointrissant, lui et sa monture, dans la neige et la brume!

Quel plaisir, le soir, de feuilleter, sous le manteau de la cheminée flambante et parfumée d'une bourée de genièvre, les preux et les moines des chroniques, **si merveilleusement portraits qu'ils semblent, les uns jouter, les autres prier encore!**¹⁵⁷

Or, le "si + adverbe" à la dernière partie met en scène une instance qui adopte un ton ironique. C'est là qu'on doit différencier entre un énonciateur sérieux et un autre ironisant. Cette ironie pourrait aussi s'adresser au lecteur, amateur de clichés.

Si l'effet du monologue narrativisé est précisément de réduire au minimum l'écart entre narrateur et personnage qui caractérise tout récit à la troisième personne, si la coïncidence des points de vue s'associe à la consonnance des voix, les exemples montrent que dans les textes de Bertrand, il peut fonctionner différemment, en augmentant au maximum l'écart entre les deux. Il nous semble qu'en superposant la voix du narrateur à celle du personnage, il peut être un moyen de camouflage pour insérer l'ironie du narrateur à l'égard du personnage ou à l'égard de soi-même. Le monologue narrativisé est implanté dans les textes afin d'accentuer la dissonance

¹⁵⁷ Éd. Milner, p. 203 - 204.

entre deux instances: narrateur et personnage.

e) Le cas de la question rhétorique

Il nous reste à traiter un phénomène fréquent dans l'écriture bertrandienne: la question rhétorique. Si la pensée se présente comme une question, l'ordre des mots du discours direct se retrouve dans le monologue narrativisé; ce qui a pour effet d'accentuer la ressemblance de ce dernier avec le monologue rapporté. Dans un texte comme *À un bibliophile*, on a une question rhétorique dans le premier couplet

Pourquoi restaurer les histoires vermoulues et poudreuses du moyen âge, lorsque la chevalerie s'en est allée pour toujours, accompagnée des concerts de ses ménestrels, des enchantements de ses fées, et de la gloire de ses preux?¹⁵⁸

ou encore dans *le Marquis d'Aroca*

Qui n'aime, aux jours de la canicule, dans les bois, lorsque les geais criards se disputent l'ombre et la ramée, un lit de mousse et la feuille à l'envers du chêne?¹⁵⁹

Dans ces textes, la question nous met au courant des réflexions du personnage et sert d'introduction au récit de ses actions. Que ce soit dans cet exemple ou dans le précédent, la question rhétorique est placée, en quelque

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 176.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 188.

sorte, à la frontière du discours narratif et du discours rapporté (habituellement intérieur), et entre dans l'un comme dans l'autre. Ceci dit qu'on peut définir ces exemples comme questions de l'auteur-Sujet parlant, mais en même temps, comme exclamation et question du personnage, adressées à lui-même.

Les paroles du personnage peuvent constituer une réponse à la question rhétorique de l'auteur, et cette dernière peut être analysée comme question du personnage dans son for intérieur.

Devant ce type d'énoncé, et à la suite de Ducrot qui considère ce cas comme un effacement du porte-parole devant la personne qu'il fait parler (forme trompeuse), on peut dire que c'est l'attitude active de Bertrand qui prédomine; c'est pourquoi elle n'est pas placée entre guillemets. Bertrand en personne est ici sur le devant de la scène, il se substitue au personnage, qui lui servait de porte-parole. Dans cette prise de parole au nom d'un autre, il y a solidarité, consonnance totale entre sujet parlant et acteur, entre auteur et personnage. La voix de Bertrand se fond dans la voix du personnage: le récit se construit dans la tonalité du personnage, le discours du personnage dans la tonalité de Bertrand.

Finalement, l'étude du discours rapporté sous toutes ses formes dans *Gaspard de la Nuit* montre qu'il est un des modes de réalisation de la polyphonie énonciative qui

joue du statut de Sujet dans cette oeuvre. Dans toutes ses formes, il est capable d'inscrire le "double" ou du moins "faire entendre sa voix".

2.3.2. Le discours proverbial

Un style ou plutôt un discours particulier traverse le texte de Bertrand: le discours proverbial. Ce discours a l'apparence d'un discours philosophique, d'une sorte de réflexion ajoutée à la narration. On reconnaît dans cette écriture le procédé de l'"épiphonème"¹⁶⁰. La parole du locuteur, que ce soit le narrateur ou un autre personnage, se condense dans des sentences, que le lecteur recupère non plus comme énoncé, mais comme énonciation. Que le narrateur ait formulé de telles maximes nous renseigne sur l'univers imaginaire auquel il participe. Que l'on puisse cerner un fonctionnement du discours proverbial dans *Gaspard de la Nuit*, récuse toute idée de marginalité au phénomène et le laisse apparaître comme constitutif, modalité même de l'écriture bertrandienne.

Ce genre de discours nous intéresse car, oscillant entre le domaine lexical et le domaine discursif, il tient ensemble l'oralité, la collectivité et le transpersonnel. Nous ne pouvons pas nier l'influence qu'a

¹⁶⁰ "Épiphonème", *Clé des procédés*, op. cit.

eue la littérature du Moyen Age sur les écrits de Bertrand. Il serait donc utile de mentionner que, comme la devise, comme l'emblème, comme le blason, le proverbe était particulièrement fréquent dans la littérature de la fin du Moyen Age. Le mot "proverbe" avait une acception très large que Claude Buridant résume ainsi

tout énoncé gnomique épinglé au Moyen Age
comme une formule stéréotypée, s'appuyant ou
non sur une autorité, métaphorique ou non¹⁶¹.

Mais comment faire le départ? comment faut-il identifier ce genre de discours? Proverbe ou figure?

- Que faut-il, en effet, considérer comme proverbe dans l'oeuvre de Bertrand?

- Ces énoncés ou ces formes "proverbiales", qui traversent *Gaspard de la Nuit*, sont-ils vraiment des proverbes "à forme fixe", des sentences, des dictons ou des maximes? Comment les définir?

- Où peut-on recenser ces formes? dans le discours du narrateur? du personnage?

- Quelle est la fonction de ce genre d'écriture?

- Ces formes proverbiales ou quasi-proverbiales, sont-elles utilisées pour exprimer un certain lyrisme? ou font-elles partie des stratégies discursives beaucoup plus implicites de l'auteur?

¹⁶¹ Claude Buridant, "Nature et fonction des proverbes dans les Jeux-partis, *Revue des sciences humaines*, nos. 163, 1976, p. 388.

a) Stratégie de "captation"

Tout d'abord, se pose le problème de définition de cette forme d'écriture chez Bertrand. S'il y a la difficulté de définition, il y a aussi la familiarité du repérage de ces formes à l'intérieur des textes.

Cette familiarité n'est pas celle de la reconnaissance, car il nous semble que chez Bertrand, il s'agit d'invention de proverbes et non pas de proverbes connus. On préfère toujours parler de "forme proverbiale" et non de "proverbe", car dans le cas de la forme proverbiale,

(...) l'énoncé n'est pas reconnu comme un "vrai" proverbe, il n'a pas de référent dans l'univers connu et partagé par les interlocuteurs, mais qu'une forme proverbiale soit un "faux" proverbe n'empêche pas de le reconnaître comme un énoncé qui pourrait n'être interprétable que sous une forme échoïque¹⁶².

Pour pouvoir interpréter ces formes proverbiales, il est nécessaire de passer par une première étape compositionnelle.

1. Corpus des formes proverbiales

Repérons d'abord les formes proverbiales dans les textes. Nous avons relevé des énoncés qui varient selon leur degré de condensation formulaire: d'un énoncé très

¹⁶² J.-M. Gouvard, "Les formes proverbiales", *Langue Française*, 110, Mai 1996, p. 59.

condensé et très rythmé, qu'offre l'exemple 1, on passe à un énoncé très développé dans l'exemple 10, où le rythme est dilué, et où l'on est à la limite du proverbe et de l'image, dans une zone intermédiaire où les critères internes sont plus ou moins gommés.

- 1- Aux juifs, le jour, aux truands la nuit!¹⁶³
les Deux juifs
- 2- Qui gruge le vilain, gruge le seigneur¹⁶⁴.
Maître Ogier
- 3- Le néant ne vivifie point le néant¹⁶⁵.
Préface de l'oeuvre
- 4- Les matous n'ont pas d'engelures!¹⁶⁶
les Gueux de nuit
- 5- On n'englué pas le diable comme un merle à la pipée!¹⁶⁷
- 6- Le loup n'est plus qu'un lévrier¹⁶⁸.
les Grandes Compagnies
- 7- L'art d'Orphoeus attendrissait les tigres dans les temps fabuleux!¹⁶⁹
la Sérénade
- 8- Passereaux sont d'effrontés larrons, et tant leur plaît la picorée, qu'ils seront toujours picoreurs¹⁷⁰.

¹⁶³ Éd. Milner, p. 110.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 160.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 76.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 111.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 170.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 171.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 122.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 159.

Maître Ogier

9- Plantez...à votre départ un gland, il sera à votre retour un chêne!¹⁷¹

les Grandes Compagnies

10- Nul n'est plus curieux d'apprendre quel âge a le gerfaut qu'on chaperonne, de quelles pièces le bâtard écartèle son écu, et à quelle heure de la nuit Mars entre en conjonction avec Vénus¹⁷².

À un

Bibliophile

À considérer la forme de ces énoncés, nous constatons qu'elle n'est pas unique; elle varie d'un texte à l'autre. Cela nous met devant un problème de terminologie. Pour pouvoir trouver une appellation pour chacune des formes précédentes, essayons tout d'abord de déceler les éléments constitutifs de ce genre de locution.

2. À la recherche d'éléments constitutifs

On a retenu pour ces énoncés proverbiaux des critères internes (c'est-à-dire des éléments de définition formalisables qui ont permis leur repérage). Ces éléments sont, pour nous, de trois ordres: des traits d'identification, des traits de spécification et des traits de classification ou schèmes.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 172.

¹⁷² *Ibid.*, p. 176.

- Traits d'identification

Les formes proverbiales dans le texte de Bertrand sont loin de former une classe homogène, qui pourrait recevoir une description linguistique, mais constituent un ensemble de "sous-classes".

Dans son essai de typologie des locutions sentencieuses, F. Rodegem s'efforce d'isoler les traits distinctifs pertinents qui définissent les différentes espèces de ce genre d'énoncés. D'après lui,

Courtes et d'un rythme prenant, proches de l'incantation scandée, ces formules (les formules sentencieuses) s'impriment automatiquement dans la mémoire et reviennent machinalement sur les lèvres. Fondées sur l'automatisme verbal et auditif, elles cherchent à conditionner l'auditeur et cette sorte de communication s'adresse au subconscient. C'est en vertu de l'automatisme verbal que les mêmes types de liaisons s'établissent dans l'esprit des locuteurs et des auditeurs, favorisant la cohésion entre les individus tout en fixant dans leur esprit les éléments de la connaissance¹⁷³.

Certaines formules proverbiales sont courtes, rythmées, serrées par des rapports de sonorités. Citons à titre d'exemple

Tant leur plaît la picorée, qu'ils seront toujours
picoreurs

Maître Ogier

Aux juifs, le jour, aux truands la nuit!

les Deux juifs

¹⁷³ F. Rodegem, "Un problème de terminologie: les locutions sentencieuses", dans les *Cahiers de l'Institut de linguistique de Louvain*, volume I, nos. 5, 1972, p. 702.

Qui gruge le vilain, gruge le seigneur

Maître Ogier

Le rythme et la structure rythmique binaire en constituant - comme traits d'identification - des composantes fondamentales.

- Traits de spécification

Le style proverbe semble lié chez Bertrand à la prédominance de la phrase brève, dans une construction, où la structure rythmique binaire est souvent renforcée soit par l'utilisation d'oppositions sur le plan lexical, comme dans cet exemple

Le loup n'est plus qu'un lévrier
les Grandes Compagnies

soit l'opposition de deux propositions

Il n'avait pas de quoi dîner, il acheta un
bouquet de violettes. l e
Raffiné

soit dans l'opposition de deux propositions sans verbes

"Aux juifs le jour, aux truands la nuit!"
les Deux juifs

A.-J. Greimas a retenu parmi les traits de spécification du proverbe des traits archaïques

Les proverbes et les dictons se distinguent souvent, du point de vue formel, par le caractère archaïque de leur construction grammaticale¹⁷⁴.

¹⁷⁴ A.-J. Greimas, "Les proverbes et les dictons", *Du Sens: Essais*

Selon lui, ce caractère archaïque constitue une *mise hors du temps* des significations que les proverbes contiennent¹⁷⁵.

Ces traits consistent en: soit l'absence d'article, soit l'absence de l'antécédent. Dans le cas de l'article au degré zéro, le nom commun est employé sans article, quand il est pris avec sa valeur générale et qu'aucune particularisation n'est requise, comme dans *Maître ogier*

Passereaux sont d'effrontés larrons

dans le cas de l'emploi autarcique de *qui*, il signifie l'être virtuel, comme dans cet exemple

Qui gruge le vilain, gruge le seigneur.

Fait à remarquer, la plupart de ces proverbes se laissent décomposer, puisqu'ils constituent des énoncés complets, en un thème et un prédicat. Il n'est pas un énoncé simple, mais la mise en champ de deux énoncés non seulement différents, mais relevant de deux paradigmes contradictoires.

Du point de vue de leur statut verbal, les proverbes et les dictons se retrouvent au présent de l'indicatif, à l'impératif. Notons certains exemples comme

sémiotiques, Paris, Le Seuil, 1970, p. 311.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 313.

"Les matous n'ont pas d'engelures!"
les Gueux de nuit

On n'englue pas le diable comme un merle à la pipée
 Le loup n'est plus qu'un lévrier
les Grandes Compagnies

Qui gruge le vilain, gruge le seigneur
 Maître Ogier

ou encore

Plantez...à votre départ un gland, il sera à votre
 retour un chêne!
les Grandes Compagnies

Compte tenu de leur caractère de vérité générale,
 ces formes, tout comme le proverbe, ne reçoivent pas
 d'énonciation événementielle et ne peuvent donc être
 insérées dans une dimension temporelle.

Or certains énoncés varient d'un point de vue
 aspectuo-temporel, sans pour cela perdre leur statut de
 forme proverbiale

Il n'avait pas de quoi dîner; il acheta un
 bouquet de violettes.
le Raffiné

- Traits de classification

Nous définirons ces traits de classification comme
 des schèmes qui dessinent la morphologie de nos formes
 proverbiales. Ils constituent en quelque sorte le
 squelette de ces formes. On peut, par exemple, dégager
 pour certains énoncés à structure binaire, les relations
 qui sont établies entre les deux termes de cette

structure.

- La relation d'implication de convenance

A convient à B

"Aux juifs le jour, aux truands la nuit!"

- La relation de préférence

qualité +
quantité -

préférable à

qualité -
quantité +

Mieux faire l'amour dans le camp des bohémiens
que prier Dieu dans le couvent!

la Cellule

3. Le schème proverbe: Sentences, maximes ou vérités générales?

Certains énoncés perdent leur brièveté et tendent à se transformer en maximes ou en sentences, comme c'est le cas dans ces exemples,

Passereaux sont d'effrontés larrons, et tant leur plaît la picorée qu'ils seront toujours picoreurs.

Maître Ogier

L'art d'Orphoeus attendrissait les tigres dans les temps fabuleux!

la Sérénade

Il n'avait pas de quoi dîner, il acheta un bouquet de violettes.

le Raffiné

Au niveau de l'énoncé, en ce que, n'étant pas citation, la sentence doit nettement s'articuler sur le contexte. C'est le locuteur, que ce soit le personnage ou

le narrateur lui-même, qui instaure son discours en sentence, et inscrit le changement de registre par la réalisation du schéma "affirmation, il, toujours".

du couvent à la Sierra de Grenade, il y a moins
loin que de l'enfer au paradis!¹⁷⁶

la Cellule

Tant leur plaît la picorée qu'ils seront
toujours picoreurs.

Maître Ogier

Si, comme les proverbes, elles affirment des vérités générales, c'est parce qu'elles élèvent à ce rang un cas particulier, propre à une situation déterminée. Ces vérités n'appartenant pas au fonds commun de l'expérience humaine, leur validité, n'ayant pas l'extension de celle des proverbes, est plus étroitement textuelle.

Quant aux exemples suivants, nous les rangeons du côté des "maximes", car ce sont des propositions générales présentées par Bertrand comme normes.

Enfance et poésie! Que l'une est éphémère et que l'autre est trompeuse! L'enfance est un papillon qui se hâte de brûler ses blanches ailes aux flammes de la jeunesse, et la poésie est semblable à l'amandier: ses fleurs sont parfumées et ses fruits sont amers¹⁷⁷.

Préface de *Gaspard de la Nuit*

(Indice: introductif, appel à l'opinion commune)

Le poète est comme la giroflée qui s'attache frêle et odorante au granit, et demande moins

¹⁷⁶ Éd. Milner, p. 184.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 59.

de terre que de soleil¹⁷⁸.

Sur les rochers de Chèvremorte

(Indice: corps de la strophe)

L'homme est un balancier qui frappe une monnaie à son coin. La quadruple porte l'empreinte de l'empereur, la médaille du pape, le jeton du fou¹⁷⁹.

À M. Charles Nodier

(Indice: corps de la strophe introductive, appel à l'opinion commune)

Nul n'est plus curieux d'apprendre quel âge a le gerfaut qu'on chaperonne, de quelles pièces le bâtard écartèle son écu, et à quelle heure de la nuit Mars entre en conjonction avec Vénus¹⁸⁰.

À un bibliophile

(Indice: corps de la strophe, sans introduction).

En examinant ces énoncés, nous pouvons noter que la plupart énoncent une généralité intemporelle. Ces énoncés de type gnomique ont également des positions privilégiées.

À ces critères internes qui définissent le style proverbe chez Bertrand, on peut ajouter deux autres

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 210.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 217.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 176.

facteurs qui contribuent à éclaircir le statut de l'énoncé proverbial dans son oeuvre: son mode d'insertion et sa place dans le discours.

4. Mode d'insertion et place de l'énoncé proverbial

Généralement, l'inscription du proverbe, et sa prise en charge par une parole différente de celle du texte, se réalisent dans la plupart des cas par une séquence linguistique, précédant ce proverbe, et qui se découpe en deux fonctions: marque de décrochement, puis structure énonciative qui se décompose en: locuteur, syntagme verbal assertif, allocutaire, modalité assertive (car + on dit que...).

Or les formes proverbiales dans *Gaspard de la Nuit* ne sont pas énoncées explicitement. Elles sont sans "modalités d'inscription" apparentes.

Quant à sa place, l'énoncé proverbial, inséré sans introduction, se trouve la plupart du temps dans le dialogue des personnages. C'est là le domaine de la plus grande compétence du narrateur, qui trouve dans la situation l'occasion d'insérer un proverbe ou un aphorisme. Cela témoigne de la présence d'un narrateur incapable de s'abstenir de faire servir les pensées de ses personnages à ses propres généralisations sur la nature humaine. On retrouve le même procédé chez

Shakespeare comme chez Hugo, surtout dans les romans, particulièrement ceux de l'exil, dans la narration autant que dans le dialogue.

b) L'art de l'"ostraca" bertrandien

Si cette analyse permet en quelque sorte de déceler dans ces formes proverbiales les traits propres aux proverbes, elle ne permet pas de les considérer comme proverbes.

Le proverbe renvoie à un savoir stéréotypique sur les situations humaines. Étant supposés être acquis par le locuteur et l'interlocuteur, ils illustrent l'idée que situations typiques et savoir sur ces situations font partie d'un univers connu et partagé que les interlocuteurs reconnaissent comme tel.

Or ce n'est pas le cas dans notre discours proverbial. Par exemple, l'énoncé "On n'englué pas le diable comme un merle à la pipée" fait bel et bien figure d'une forme proverbiale: emploi de l'impersonnel, utilisation du présent de vérité générale. Mais l'interlocuteur ne va pas retrouver dans ses connaissances encyclopédiques ni ce proverbe, ni la représentation typique qu'il devrait dénommer. En d'autres termes, cet énoncé ne pourra pas dénommer le savoir stéréotypique qu'il prétend dénommer comme un "vrai"

proverbe.

Il faut postuler pour ces énoncés de forme proverbiale une procédure singulière, qui les distingue, au niveau sémantico-référentiel, des proverbes. Il y a une part de créativité dans ces formes, et c'est cette créativité qui fait que ces énoncés, tout en ressemblant à des proverbes, se différencient par la comparaison qu'ils contiennent.

À travers cette figure, Bertrand construit sa propre vision du monde et invente sa propre morale, mais avec la volonté de les présenter comme faisant déjà partie des représentations typiques d'un univers supposé connu et partagé de tous.

Ces énoncés dans lesquels on reconnaît la forme du proverbe, sont "gravés" dans le texte bertrandien tels les *ostracas* égyptiens. Ils sont faits d'éclats de calcaire blanc, de dimensions extrêmement variables et employés comme support de fortune pour écrire ou dessiner. Dans l'histoire de l'art égyptien, les *ostraca* révélaient une inspiration libre, permettaient de retrouver l'imagination artistique de l'homme au-delà de tout conformisme canonique. Certains d'entre eux avaient un caractère nettement satirique mettant en scène des animaux dans des attitudes humaines et raillant ainsi le

ridicule des hommes. La fantaisie et la farce étaient présents dans ces documents qui n'avaient pour but que de tourner en dérision ce qui devrait être pris au sérieux. C'est dans cette perspective qu'il faut voir leur pouvoir suggestif.

On peut penser que les énoncés proverbiaux chez Bertrand s'apparentent aux *ostraca*(s) égyptiens par leur désir d'illustration, par les irrégularités qu'ils contribuent à créer sur la surface du texte. Bien qu'ils ne soient pas comme des citations, des pièces rapportées (d'un autre sujet), ils ont une intonation particulière qui fait d'eux un *hors-texte* dans le texte.

Il faut noter un autre fait qui n'est pas sans importance: à travers ces formes, on saisit le désir bertrandien de communication facile et rapide, le désir de s'adresser à tout le monde. Tout comme les *ostraca* qui ont pu servir de mémorandum pour la classe moyenne de la société ramesside, ils font preuve d'une syntaxe assurée qui reflète leur préparation culturelle. Formes proverbiales et *ostraca* peuvent être considérés comme des rapides distractions.

c) Fonction de l'écriture proverbiale

1. Argument d'autorité?

Les critiques rapprochent proverbe et sentence au titre de leur aptitude commune à se constituer en arguments d'autorité. L'autorité du proverbe, du point de vue du contenu, lui vient de sa très haute généralité.

Marie-Louise Ollier mentionne que

où ils prennent place, proverbe et sentence se motivent toujours plus ou moins explicitement par leur référence à une auctoritas¹⁸¹.

Et le proverbe bertrandien, peut-on le considérer comme argument d'autorité?

C'est vrai qu'il peut atteindre une généralité qui coïncide avec une expérience large, c'est vrai qu'il peut être reçu comme l'énoncé d'une mémoire collective, mais il existe une autre dimension qui nous paraît beaucoup plus importante. Si l'énoncé proverbial instaure une rupture contextuelle, dans le sens que le lecteur, durant la lecture, passe tout d'un coup d'un discours spécifique et d'une situation déterminée à un discours plus généralisant, cette rupture est contenue dans certaines limites pour ne pas menacer la continuité du discours.

De ce point de vue, si nous examinons la fonction contextuelle ou narrative de ces énoncés, il apparaît que certains sont à fonction purement illustrative, en

¹⁸¹ Marie-Louise Ollier, "Proverbe et Sentence: le discours d'autorité chez Chrétien de Troyes", *Revue des sciences humaines*, nos. 163, 1976, p. 330.

conclusion ou introduction d'une séquence, dans le rôle d'un apologue ou d'un *exemplum* comme dans *le Raffiné*, *La Sérénade* ou *Les Gueux de Nuit*. Les autres constituent à eux seuls la séquence narrative, justifient moins un acte qu'ils n'exposent une leçon.

Ainsi, l'énoncé proverbial se constitue comme argument ou comme conclusion qui clôt l'argumentation et n'investit pas le texte d'une autorité extérieure; mais installe au contraire l'argumentation à l'intérieur du texte. Il se présente comme la majeure d'un syllogisme. Il est remarquable combien dans cette oeuvre le personnage tend à s'assurer l'autorité de la sentence. Partout se manifeste cette foi dans l'argumentation, et c'est surtout le personnage qui est investi du privilège de représenter ce discours auctorial. Comme sujet d'énoncé, il concurrence le narrateur lui-même. C'est donc comme figures du narrateur qu'il faudra interroger le raffiné, les gueux de nuit, les musiciens de la Sérénade, maître Ogier...

Ce discours rend parfaitement exemplaire la qualité du langage qui se manifeste dans *Gaspard de la Nuit*: il révèle le mode d'expression par excellence de l'ambivalence, de la bipolarité.

2. Polyphonie et dédoublement de locuteurs

Reprenons cette notion d'"énoncé échoïque" qu'a

notée J.-M. Gouvard:

Un énoncé proverbial est un énoncé dont l'interprétation échoïque implique nécessairement que l'énoncé dont le locuteur se fait l'écho n'est lui même interprétable que sous une forme échoïque¹⁸².

Si ces formes proverbiales doivent être interprétées sous une forme échoïque, il faudrait aussi trouver une source identifiable à ces échos. En énonçant ce discours, le personnage locuteur reprend le propos d'un autre. Nous parlons dans ce cas d'une polyphonie énonciative.

En considérant ces énoncés proverbiaux comme "échoïques", on peut dire qu'il y a une représentation de l'énonciation comme double: le sens même de l'énoncé attribue à l'énonciation deux locuteurs distincts, éventuellement subordonnés¹⁸³. À la suite de Bernard Dupriez, on pourrait postuler la présence d'un auteur-Sujet parlant (second locuteur) qui s'ajouterait au personnage (premier locuteur)¹⁸⁴. Que ce soit le narrateur ou un autre personnage, s'il est bien le locuteur du proverbe, il n'est pas l'auteur de ce proverbe; en termes de polyphonie, il n'est pas l'énonciateur du principe qui y est attaché. Il y a donc superposition de locuteurs mais aussi dissociation entre locuteur et énonciateur.

¹⁸² J.-M. Gouvard, *op. cit.*, p. 57.

¹⁸³ O. Ducrot, *op. cit.*, p. 198.

¹⁸⁴ *Clé des procédés*, *op. cit.*, "un auteur est ajouté à d'autres".

3. Voix masquée et voix permise: le jeu du Sujet parlant

S'interroger sur la fonction de l'insertion de ce genre de discours proverbial dans *Gaspard de la nuit* conduit à une réflexion sur le fonctionnement global de cette oeuvre.

En introduisant un proverbe, Bertrand introduit un jeu. D'une part, la citation d'une forme proverbiale opère, par sa généralité et son altérité, un brouillage. Dans *les Grandes Compagnies* par exemple, on ne s'étonnera pas de voir apparaître plus d'un proverbe

"Plantez...à votre départ un gland, il sera à votre retour un chêne!
On n'englué pas le diable comme un merle à la pipée!"
"Le loup n'est plus qu'un lévrier."

Ces proverbes multipliant les "effets", fracturent le poème. C'est dans ce sens qu'on sent les irrégularités de la surface du texte.

D'autre part, la prise de parole, au-delà du brouillage proverbial, peut être une critique politique, impossible pour le poète. L'apparition au sein du discours bertrandien d'un énoncé qui capte la forme d'un proverbe co-occure avec un changement dans la parole. En d'autres termes, ce genre d'énoncé est le signe que ça bouge dans le texte. En un sens, cette forme participe à la levée formelle d'un interdit. Permiakov a pris les proverbes comme des signes, une critique à mots

couverts¹⁸⁵.

Pratique du masque, le proverbe bertrandien est le lieu d'une voix double, celle du personnage locuteur apparent, et celle du sujet-parlant énonciateur masqué. Ainsi, le style-proverbe se révèle dans *Gaspard de la Nuit* comme un embrayeur et un aiguilleur de discours, comme un jeu qui s'organise de la part de Bertrand. Comme elle permet au texte de permuter ses formes, l'expression proverbiale lui permet de différencier sa voix. Cette parole autre, qu'est le proverbe, peut être le support et le masque d'une voix, qui, sans lui, ne saurait s'affirmer et qui se fait entendre là, garantie par l'autorité proverbiale. C'est le proverbe comme aiguilleur, en apparente digression, qui libère une voix, celle de Bertrand sujet parlant, jusque-là interdite.

Nous pouvons dire que les formes proverbiales dans l'oeuvre de Bertrand, fragments aphoristiques, témoignent d'une écriture subjective et critique qui sous le masque de l'impersonnel montre tout le personnel.

En outre, le discours proverbial constitue un des moyens de persuasion dans *Gaspard de la Nuit*. Son inscription dans le texte bertrandien, loin d'être purement ludique, renvoie à des enjeux essentiels, tant

¹⁸⁵ G. L. Permiakov, "O predmetnom aspekte poslovic i pogovorok" / L'aspect référentiel des proverbes et des dictons/, *Proverbium*, no. 12, 1969.

sur le plan de la politique que de la poétique.

L'écriture proverbiale, inscription hétérogène, et nécessitant de ce fait une énonciation, permet la mise en présence dans le texte de Bertrand d'autres formes ou d'autres discours. Le lieu du proverbe est celui d'un changement, dans la forme du discours, dans la voix qui l'énonce. Ce n'est pas certes un hasard de le rencontrer dans un texte comme *Gaspard de la Nuit* qui joue de la prose et du vers, de son propre discours et de celui de l'autre.

Ce discours proverbial fait partie de ce que nous appelons le métadiscours de Bertrand. Il fait référence, moins au thème de l'oeuvre qu'à la relation qui s'instaure, polyvalente entre les trois termes auteur/texte/lecteur (auditeur).

2.3.3. "On" ou l'illusion du Sujet

Avec le "on", nous nous trouvons devant un autre repère ambigu pour l'analyse du statut du Sujet. À qui réfère le "on" dans les textes de *Gaspard de la Nuit*?

J. Dubois classe on dans la catégorie des "pronoms personnels" dans la mesure où il n'apparaît qu'en position de "sujet grammatical"¹⁸⁶. Mais la question que nous posons dans nos textes est: quel pronom est-il possible de trouver pour correspondre à tel on dans tel énoncé?

Nous savons que dans le fonctionnement de on la dimension du nom propre, ou en tout cas de l'identification à une classe, est gommée. Par son caractère indéfini, on n'a aucune valeur référentielle particulière.

Pour Benveniste, il existe des marques formelles de l'énonciation dans la langue: leur spécificité est de ne référer qu'à l'instance du discours. Ce sont ces marques qui permettent au locuteur de s'inscrire dans la langue par un procès d'appropriation¹⁸⁷. Les marqueurs de la catégorie de la personne (*je, tu, nous, vous*) en constituent une partie. C'est l'existence de ces formes

¹⁸⁶ J. Dubois, *Grammaire structurale du français: nom et pronom*, Paris, Larousse, 1965, pp. 111 - 114.

¹⁸⁷ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, t. II, Paris, Gallimard, 1974, p. 263.

qui révèle l'inscription de l'intersubjectivité dans la langue. Par contre, les formes *il/ils* et *elle/elles* ne sont jamais réflexives d'une instance de discours et peuvent "se combiner avec n'importe quelle référence d'objet"¹⁸⁸. C'est ce qui leur confère le statut de "non-personne" puisqu'elles sont des tiers, des personnes qui n'interviennent pas personnellement.

Mais qu'en est-il de *On*? Quel statut peut-on donner à cette forme? À qui peut-on l'identifier?

Selon F. Atlani, la forme *On* ne suppose pas pour son fonctionnement une quelconque identification. "Ne référant à personne spécifiquement, il peut tout aussi bien désigner "tout le monde y compris moi", "n'importe qui", "personne"¹⁸⁹.

Ainsi, *On* touche directement au sujet et à son statut qui se trouve mis en jeu. L'emploi de *on*, susceptible d'inclure ou d'exclure le locuteur de son interprétation, maintient, dans le recueil de Bertrand, l'ambiguïté énonciative de certains énoncés.

On pourrait donc reformuler notre question de la manière suivante: "*On*", peut-il être une preuve de

¹⁸⁸ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, t. I, Paris, Gallimard, 1966, p. 256.

¹⁸⁹ Françoise Atlani, "ON L'illusionniste", *La langue au ras du texte*, Presses Universitaires de Lille, Paris, 1984, p. 23.

l'inscription du Sujet dans le discours de Bertrand? Peut-il nous fournir une trace du Sujet parlant dans *Gaspard de la Nuit*? Quand peut-il inclure le Je? et quand l'exclure?

Les énoncés extraits de quelques textes de *Gaspard de la Nuit*, où figure le *on*, nous aident à discuter certains points essentiels, quant à son rôle dans la détermination du statut du Sujet.

Le premier point à noter est la fréquence de "on" dans des textes où le *Je* du narrateur n'existe pas. On peut supposer qu'il y a une relation entre la présence de *on* et l'absence de *Je*, que l'on peut interpréter comme un effacement des traces de l'énonciateur (narrateur).

Dans *Départ pour le Sabbat*, il y a un manque de précision. Alors que le poème commence par "ils",

Ils étaient là une douzaine qui mangeaient la soupe à la bière, et chacun d'eux avait pour cuillère l'os de l'avant-bras d'un mort¹⁹⁰.

le "on" apparaît dans le troisième couplet.

Et lorsque Maribas riait ou pleurait, *on* entendait comme geindre un archet sur les trois cordes d'un violon démantibulé¹⁹¹.

Procédé d'indétermination? À qui réfère ce *on*? Qui parle en disant *on*? Est-ce un narrateur omniscient? Ce *on*

¹⁹⁰ Éd. Milner, p. 103.

¹⁹¹ *Ibid.*

subvertit l'opposition entre "personne" et "non-personne". Ce "on" est problématique: il désigne la personne et la non-personne, il peut inclure ou exclure le locuteur, il "appréhende les humains à la fois comme définis et comme indéfinis, comme des êtres parlants et comme des individus indépendants de la parole"¹⁹².

Ce poème exploite la plasticité sémantique de "On" à ses fins propres: le glissement du "ils" au "On" permet de voir, non seulement un indice de l'omniscience du narrateur, mais également une présence du sujet dans le texte. Il renvoie à une subjectivité énonciative. Le lecteur sent qu'il y a un *Je* caché, masqué derrière ce "on". On relève dans les couplets qui suivent d'autres indices de l'omniscience du narrateur, tels que les adverbes "diaboliquement" et "encore". On permet de passer sans la moindre rupture narrative de l'expérience singulière du *Il* à la généralité.

Ainsi, deux lectures sont possibles si on admet que de toute manière, *ils* sont présents dans ce *on*. Mais, le problème d'interprétation devient très intéressant puisque c'est le lecteur, en dernière instance, qui décide du statut énonciatif qu'il accorde à ce *on*:

- soit^{qu'}il considère que le narrateur-énonciateur fait partie de ce *on*, et donc il est à la fois indice d'omniscience et masque du *Je*.

¹⁹² D. Maingueneau, *op. cit.*, p. 8.

- soit que le lecteur s'inclut lui aussi dans ce *on*. Et donc, le recours à cette forme sera interprétée comme une façon d'associer le lecteur, de le rapprocher de la scène, de le mêler à l'action. Tout le monde: ils, le narrateur et le lecteur "entendai(en)t comme geindre un archet sur les trois cordes d'un violon démantibulé".

Dans *les Grandes Compagnies*, la question reste de savoir si *On* est à interpréter comme de la "non-personne", ou s'il peut inclure l'énonciateur.

" (...) mais **on** n'englue pas le diable comme un merle à la pipée!"¹⁹³

ou encore dans le troisième couplet du texte À *un Bibliophile*,

Nul n'est plus curieux d'apprendre quel âge a le gerfaut qu'**on** chaperonne (...)¹⁹⁴.

La situation de référence est posée comme non-identique à la situation d'énonciation (ce qui est marqué en particulier par le temps). L'énonciateur peut-il être inclus dans le référent de *On*? Ces deux énoncés relèvent de l'aphorisme, ou de ce que nous allons traiter comme "style proverbial" chez Bertrand. Nous reviendrons plus en détails sur ce point.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 170.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 176.

Autre exemple dans *la Sérénade*, texte qui ne donne aucun signe de présence du narrateur. Objectivité totale. C'est l'oeil-caméra qui se déplace pour communiquer quelques images essentielles à la description de la scène. Ensuite, on a un énoncé où figure *On*

Cependant, que chuchotait-**on** ensemble?¹⁹⁵

Pourquoi *on* et non *ils*? Bertrand aurait pu écrire: "que chuchotaient-ils ensemble?", et dans ce cas l'objectivité de la narration sera maintenue. Sans doute, le *on* de cet énoncé garde une valeur différente de celle de "ils". Il faut dire que *On*, même lorsqu'il est déterminé contextuellement, garde la valeur de "flou" que n'aurait jamais une forme explicite de 3ème personne. Le lecteur a l'impression que l'oeil-caméra objectif a cédé sa place à un autre oeil subjectif, l'oeil du narrateur. Sans rendre sa présence explicite, il glisse en témoin pour nous communiquer ce qui se passe entre les personnages sur la scène.

Un autre point que nous voulons mentionner est que le temps du verbe est en relation avec la valeur référentielle de *on*. Dans *Les Flamands*, texte qui relève du récit historique, *on* semble toujours interprété comme "non-personne" lorsqu'il est sujet d'un verbe au passé simple.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 121.

On ne bouta le feu qu'à un faubourg...
 On ne brancha aux gibets que les capitaines¹⁹⁶

Nous sommes ici dans le mode d'énonciation historique tel que E. Benveniste¹⁹⁷ l'a défini. Dans la mesure où il n'y a aucun repère par rapport à la situation d'énonciation, nous pouvons interpréter sans ambiguïté ce "on" comme de la "non-personne" ou en tout cas comme un anaphorique: "on" est l'anaphore de Ils. Il n'est pas indifférent que Bertrand emploie *on* plutôt qu'un marqueur de la personne. L'emploi de *on* plutôt que celui d'un anaphorique ou même d'un substantif "colore" cet énoncé différemment. Dans ce texte, le narrateur-historien donne l'impression de se mettre davantage du côté du personnage. Cet exemple révèle un paradoxe: alors que nous avons des critères formels qui permettent d'exclure que l'énonciateur puisse faire partie de ce *on*, c'est une vague présence de l'historien qui est perçue.

Dans *le Cheval Mort*,

Celui-là, tué d'hier, les loups lui ont
 déchiqueté la chair sur le col en si longues
 aiguillettes qu'**on le dirait** paré encore pour

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 165.

¹⁹⁷ E. Benveniste, "Les relations de temps dans le verbe français", *Problèmes de linguistique générale* vol. 1, *op. cit.*, p. 238. Cette distinction entre deux modes d'énonciation (histoire et discours) a été reprise par J. Simonin in "Pour une typologie des discours", *op. cit.*, pp. 85 - 121.

la cavalcade d'une touffe de rubans rouges¹⁹⁸.

Ce n'est pas un exemple de discours rapporté. Le procès de dire est construit à partir d'un repère fictif (le conditionnel). Plus rien ne peut trancher entre les diverses valeurs possibles de *on*, qui n'est pas identifiable référentiellement. À la fois ce qui est construit comme locuteur n'est pas identifié à l'énonciateur (*on* n'est pas *je*), et en même temps rien n'empêche de l'identifier à l'énonciateur et d'interpréter *on* comme un *Je* dilaté ou masqué. À la suite de Culioli¹⁹⁹, on peut dire que le conditionnel construit un repère fictif; ce qui permet de dissocier l'énonciateur du locuteur (ou scripteur). La visée se fait ainsi à partir de ce repère fictif et peut donc aussi bien porter sur l'actuel que sur l'avenir; ceci permet de dire, sans prendre en charge ce qu'on dit. Il s'agit donc d'un locuteur fictif, susceptible d'asserter une prédication validable, mais non validée. Cette construction permet à l'énonciateur de dire ce qu'il dit, tout en ne faisant qu'envisager l'éventualité qu'"on" (pas lui) puisse le dire.

Le caractère remarquable et singulier de cette

¹⁹⁸ Éd. Milner, p. 239.

¹⁹⁹ Antoine Culioli, *op. cit.*

forme, et l'hétérogénéité de son fonctionnement discursif sont à la base de l'ambiguïté de certains énoncés quant à leur source énonciative. Selon l'énoncé dans lequel il s'inscrit et le contexte dans lequel il est produit, *On* reçoit des interprétations variables. Forme fluide et malléable. Ce n'est pas la forme elle-même de *on* qui cause le problème mais l'interprétation qu'il est possible d'en donner dans ces énoncés qui révèle la complexité et son fonctionnement discursif dans *Gaspard de la Nuit*. En ne permettant pas une inscription explicite du Sujet, elle permet de donner l'illusion de sa présence. C'est pour cela que Françoise Atlani le qualifie d'"illusionniste",

On est trompe-l'oeil parce qu'il contraint son environnement à obéir à ses propres règles. Immuable, son ubiquité le fait insaisissable et lui permet de se jouer de tous les tours de linguiste²⁰⁰.

Par sa plasticité sémantique, qui fait que *Je* est à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de la scène, *on* est à la fois une voix qui parle et une autre non parlante; elle est frontière entre ces deux instances, ligne de partage entre la personne et la non-personne. L'élément *on* constitue une sorte d'échangeur entre la non-personne des personnages évoqués et le *Je* du

²⁰⁰ Françoise Atlani, *op. cit.*, p. 13.

locuteur. Nous sommes au coeur de l'impossibilité de dissocier le moi de ses identifications à des êtres de fiction. Il y a donc une superposition du *Je* à ces êtres, et dans la superposition, il y a dédoublement: la voix du *Je* ne peut jamais être séparée des autres voix. On la considère celle d'un double "secret", ou encore "double de tous les doubles, l'un des termes d'une dialectique qui oscille toujours entre le nommable et l'innomable"²⁰¹.

D'autre part, le double pourrait être aussi le lecteur que *on* permet d'associer directement au texte. Entre auteur, acteur et lecteur, peut-on saisir le double?

L'inscription du "double" dans le discours bertrandien aboutit à la nécessité d'un opérateur qui, pour engendrer la catégorie de la personne, ne doit pas comporter cette dimension de la subjectivité. *On* semble être la marque de l'objectivité dans *Gaspard de la Nuit*, mais en réalité il est la marque qui instaure le doute. Autrement dit, le double, pour être inscrit, doit ne pas l'être.

Finalement, dans notre tentative de détermination du statut du Sujet dans l'oeuvre de Bertrand, une question

²⁰¹ R. Bellour, *Henri Michaux*, Paris, Gallimard, 1986, p. 105.

fondamentale se pose dans ce chapitre: c'est de savoir qui parle ou ce que le texte de Bertrand permet de reconstruire en position de locuteur. Rien n'est plus difficile que de préciser à chaque instant quelle est la source du discours, cette source étant variable. Ceci fait appel à la problématique de la situation du narrateur, et celle-ci est souvent mal déterminée dans le texte. Et c'est le fait que le texte ne permette pas de reconstruire sans ambiguïté le locuteur ou que le locuteur ne soit pas identifiable - qui explique le caractère "polyphonique" de cette écriture.

Cet étonnant recueil, qui mêle deux narrateurs principaux, fournit sur le plan linguistique l'exemple d'une extrême polyphonie énonciative. Il s'agit vraiment de savoir qui parle. Est-ce la voix de Bertrand ou celle de Gaspard? Bertrand se projette-t-il dans Gaspard? Y a-t-il une immixtion de Bertrand dans la vie de Gaspard? Peut-on dire que Bertrand déforme Gaspard pour se loger en lui?

Parfois, l'immixtion est cassée, abrupte. Bertrand ne se projette pas, Bertrand ne peut plus qu'entrer de force par fragments dans une vie qui n'est pas la sienne. Chaque fois qu'il y a un brusque souvenir du narrateur, il y a quelque chose d'inapaisé: le moi est inoubliable. Il y a quelque chose de dur, fait d'éclats, de

fragments. Bertrand ne double pas le narrateur, il l'interrompt, préfigurant ainsi une littérature du fragment, selon laquelle les consciences séparées (de l'auteur et du narrateur) n'empruntent pas une voix composite. L'auteur n'est pas son narrateur. Une distance s'institue, d'où ces retours qui donnent à Gaspard de la Nuit son vertige particulier. Le texte bertrandien (comme le texte médiéval) n'est pas troué, laissant passer comme par défaut une énonciation vraie. Sa texture est seulement diverse.

Ainsi, l'analyse de la forme linguistique de *Gaspard de la Nuit*, texte dans lequel sont mêlées la voix de l'auteur, du narrateur, celle des personnages ou pour reprendre la terminologie de Ducrot la voix du sujet parlant, du locuteur et des énonciateurs, montre que dans ce texte il y a complexité énonciative: distanciation, degrés de prise en charge, décalages énonciatifs, polyphonie, dédoublement ou division du sujet énonciateur.

Bertrand est resté donc fidèle à sa politique qui est d'être toujours présent et partout toujours insaisissable. Relation équivoque entre l'auteur et son oeuvre qui se manifeste à tous les niveaux: emprunts de sujets, confusion du discursif et du narratif, ambiguïté de la focalisation narrative, indétermination du narrateur.

Le panorama général que j'espère avoir dégagé montre que Bertrand est à chaque page prêt à apparaître, que ce soit par l'ironie, l'ambiguïté, ou simplement à travers les énoncés de ses personnages, et principalement du narrateur. Ces réflexions ouvrent sur des problèmes liés à l'identification de Bertrand avec son narrateur ou ses personnages. Bertrand semble être aussi bien l'un que l'autre, s'impliquer dans le discours de différents personnages dans une sorte de nébuleuse où les traces de l'auteur déroutent: ceci relève d'un homme contradictoire et porte, en plus du message qui condamne et tourne en ridicule la société française de son temps dans son ensemble, un autre message, qui tourne en ridicule aussi bien le héros et pourquoi pas l'auteur lui-même.

2.4. Le "double" psychologique

2.4.1. Le concept de l'Autre: le personnage

Pour expliquer cette narration problématique à la première personne et cependant parfois omnisciente, pour expliquer cette hétérogénéité du texte bertrandien, il faudrait penser au concept de l'Autre, cet autre qui rend difficile le repérage du moi. Cet autre, forme de dilution du moi, provoque la dissociation de la personnalité du sujet, le dédouble et lui fait perdre parfois tous ses repères. On a déjà vu comment l'usage du pronom personnel "Je" est fort complexe dans les poèmes de Bertrand. Le rapport entre le nom et le pseudonyme exemplifie cette division du Je qui ne supprime pas la place de l'"autre", mais la prend en soi de façon à altérer la locution en une fiction.

Le sujet de l'énonciation est posé dans l'oeuvre bertrandienne comme appel de l'autre, mais en lutte avec lui. Il "tend à prendre sa place ou à intégrer cette opposition en énonçant des troisièmes personnes, des personnages qui prennent en charge l'énonciation"²⁰². On citera parmi les personnages des êtres humains (le maçon, le raffiné, le marchand de tulipes, l'alchimiste...), des

²⁰² J. Kristeva, "Instances du discours et altération du sujet", *op. cit.*, pp. 316 - 317.

êtres imaginaires (Scarbo, Ondine, nain...), des bêtes (salamandre, grillon, moucheron...), des figures doubles (les deux juifs). En livrant un combat incessant avec l'"autre", le "Je" lutte avec l'homme. Cet autre-destinataire du discours, projection du "Je", est son négatif. De là "Je" glisse hors la locution et se nomme "il"

2.4.2. Structure du fantasme

Le jeu sur l'énonciation dans le recueil élabore une structure du fantasme. Cette structure se constitue dans l'oeuvre bertrandienne telle que définie par J. Kristeva,

Au niveau de l'instance de l'énonciation, la pulsion éclipse la position du "je" mais pour reproduire des autres (tu, il). La fluctuation des instances pronominales dans le fantasme traduit l'irruption d'une charge non liée qui rejette les structurations identifiantes et donc toute instance. Ce rejet du symbolique se donne comme un rejet de l'identité telle que la pose la distribution je/tu/il²⁰³.

C'est qu'au niveau des instances subjectives, on a déjà observé dans les différents textes une tendance exagérée à la shiftérisation: le sujet de l'énonciation occupe tous les postes subjectifs possibles, ce qui revient à produire toutes les situations discursives possibles entre Je/Tu/Il. La fiction produit une permutation incessante des shifters. Cela désigne des changements dans le statut de l'énonciation: le "Je" à

²⁰³ *Ibid.*

force de shiftérisation et de permutation, cesse d'être un point fixe qu'on pourrait localiser. Il est divisé en plusieurs "Je"s, il occupe diverses positions (en "tu", en "il") de l'unité.

Structure du fantasme, oui, mais aussi structure de l'hallucination psychologique. Cette hallucination "suspend la fixité du pôle de l'énonciation, pour y faire apparaître la dialectique à l'autre, lui-même vacillant puisque lieu de contradiction"²⁰⁴. Rien de plus clair que ces énoncés qui émanent d'un être où le pouvoir de vision est poussé chez lui jusqu'aux limites de l'hallucination

Et je me demandais si je veillais ou si je dormais, - si c'étaient les pâleurs de la lune ou de Lucifer, - si c'était minuit ou le point du jour!²⁰⁵

2.4.3. Altérité et décentrement du sujet

Quels sont ces personnages, ces êtres imaginaires, ces dénnotations mimétiques, ces figures doubles errants, infixables et en lutte constante avec le "Je"?

Ce sont des métaphores des divers aspects que peut prendre la division et la multiplication de l'instance discursive. Ces personnages connotent le dédoublement et le morcellement du Je, structuré dans l'instance d'un

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 318.

²⁰⁵ Éd. Milner, p. 148.

"Il". Dans *Gaspard de la Nuit*, "il" peut être donc tout ce qui dans "Je" présentifie l'opposition, cristallise la négativité: l'homme objet d'attaque et lieu de contradiction. La lutte avec l'autre fait que "Je" est et n'est pas: perte d'identité?

Cette oeuvre présente un conflit dans l'instance du sujet de l'énonciation. On peut donc parler d'une altérité, d'un dé-centrement du sujet dans *Gaspard de la Nuit*. Ce sujet est une "instance en procès"²⁰⁶, une multiplication tourbillonnante de "ils" des personnages, "ils" de la foule, sortis de la division et de la condensation de l'instance énonciatrice.

Le trajet de ce processus de dé-centrement du sujet est un critère du texte moderne²⁰⁷, car le texte moderne présente le fantasme à nu, en tant que production d'une lutte, d'un conflit, d'une division dans l'instance du sujet de l'énonciation. De là on note la parenté de l'oeuvre bertrandienne avec *Les Chants de Maldoror*, avec la tradition du roman noir anglais. Ainsi, à la suite de Kristeva, nous pouvons dire que *Gaspard de la Nuit* fait preuve de modernité un siècle à l'avance.

²⁰⁶ J. Kristeva, *op. cit.*, p. 334.

²⁰⁷ Cette idée est discutée par J. Kristeva dans son article cité.

2.4.4. Paradigmes de l'altérité

a) Le Diable

La préface de l'oeuvre met en cause ce problème de l'être humain: l'âme est habitée par deux contraires, deux âmes qui s'opposent et se contredisent. Ainsi, le je se voit comme un autre moi-même. Le corps est partagé par ses deux hôtes que sont les deux âmes.

La scission bon/mauvais, divin/démoniaque évoquée par la possession du diable offre une explication pertinente à l'ambivalence de l'instance narrative. La possession des démons théâtralise ainsi le conflit entre le pôle positif et le pôle négatif de l'âme de Bertrand. Le diable, image du mal présent dans l'âme, provoque la scission de la conscience de soi par les aspirations contraires au bien qu'il entraîne. Cette interprétation n'a rien d'original car depuis les origines du christianisme, le sujet tel qu'il est pensé par le dogme est un sujet dont l'âme est divisée entre, d'une part, ses inclinations naturelles corrompues par le péché d'Adam et d'autre part, les aspirations spirituelles ou surnaturelles infuses par la grâce divine. En d'autres termes, l'indication plurielle soit à la première personne, soit à la troisième personne du même référent (le Moi); la création de types (personnages) représentant une pluralité de facettes que peut prendre le Moi, serait une conséquence ou une illustration, sur le registre de la

personne grammaticale, du déchirement intérieur de ce Moi.

La possibilité pour le *Je* narrateur de se regarder comme un *il*, comme un personnage, un objet extérieur à lui-même, de même que la juxtaposition au niveau discursif du *Je* et du *Il* seraient une manifestation de la conscience qu'il y a un "autre" dans le moi qui a autant d'importance et de pouvoir que le moi: cet autre est le mal, cet autre est Gaspard. Ces êtres diaboliques, ces génies sont à la fois la forme que prend la présence de Gaspard l'insaisissable, l'expression exclusive du mal et l'illustration plus générale du phénomène de l'altérité.

Cette notion d'"altérité" est cruciale pour expliquer le trouble narratif par l'opposition entre le bien et le mal. La mise en scène du "même" et de l'"autre" montre que l'absence d'identité narrative au sein du discours bertrandien empêche l'affirmation du "même" pour laisser paraître l'"autre", obstacle au *je* unifié et stable.

À l'instar des démons, d'autres motifs apparaissent comme provocateurs ou dénonciateurs de scission, et constituent par là un autre paradigme de l'altérité.

b) La souffrance

L'expérience de la souffrance est souvent liée à la

scission de l'instance narrative. Dans la douleur, une scission s'opère entre le sujet agissant, le corps et le sujet conscient; un décalage s'instaure entre celui qui pense et celui qui est agi (par une force extérieure ou par les démons).

S'il est possible d'associer la souffrance, la maladie, les démons, comme expérience de l'"autre" dans le moi - du mal ou de l'étranger dans le moi que le Je veut chasser - on comprend dès lors l'équivoque entourant l'énonciation. Le Je souffre et pousse son mal à l'extérieur de lui. Il peut alors décrire son expérience personnelle de la souffrance à la première personne. Mais son mal reste un objet *il*, extérieur à lui. Ainsi, Scarbo, le nain railleur qui menace le narrateur, constitue une des figures du mal dans l'oeuvre. Telle est l'expérience de la souffrance corporelle dans *La Chambre Gothique*

Mais c'est Scarbo qui me mord au cou, et qui, pour cautériser ma blessure sanglante, y plonge son doigt de fer rougi à la fournaise!²⁰⁸

ou encore dans *Scarbo*

Que tu meures absous ou damné... tu auras pour linceul une toile d'araignée, et j'ensevelirai l'araignée avec toi!

...tu serais la pâture de l'escarbot qui chasse, le soir, aux moucherons aveuglés par le soleil couchant!

²⁰⁸ Éd. Milner, p. 134.

... - aimes-tu donc mieux que je sois sucé
 d'une tarentule à la trompe d'éléphant?
 ... je te coucherai debout contre la
 muraille...²⁰⁹

L'expérience de la souffrance que subit le *Je* est causée par un *Il*. Cette figure est une des créations du *Je*; cependant elle prend vie à l'extérieur du *Je*, s'oppose au *Je* et menace le *Je*.

Ainsi, l'être et le paraître, le "Je" et son masque, par son dedans souffrant et son dehors burlesque, met en cause une dichotomie. Admettre la dichotomie entre "Je" et "l'autre", entre l'"un" et le "double", entre l'être et le paraître, c'est poser qu'un même fond peut s'exprimer en des formes différentes. Il y aurait alors comme une sorte de pensée indépendante de ses manifestations concrètes.

2.4.5. La circonférence

Division, multiplication, l'important est que cette opération menace l'unité du "Je". "Pluralisé, (pulvérisé", "je" n'est plus une instance, "je" est un mouvement rythmique, une dynamique ondulatoire"²¹⁰.

Nous pouvons parler à la suite de Kristeva d'un

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 135.

²¹⁰ *Ibid.*

mouvement centrifuge des instances subjectives, un mouvement que Bertrand lui-même énonce à plusieurs reprises par les métaphores de la ronde et des girouettes: "au cri de la girouette" (*Le Fou*), "magiciens dansaient une ronde" (*La Ronde sous la cloche*), "nain pirouettant sur un pied" (*Scarbo*); du vol: "Planons, oiseaux de l'air, traverser les espaces" (*Les Deux anges*), de la nage (*Ondine*), de la roue (*Un Rêve*).

Si ces mouvements désignent la rotation, le bouclage du mouvement et la difficulté de s'extraire du centre, la succession de lignes brisées (déjà analysée dans notre premier chapitre) traduit admirablement l'élan irrésistible de la danse.

La poésie bertrandienne peut être rapprochée de la poésie arabe. Tout d'abord, ce qui nous paraît intéressant de mentionner est que la poésie arabe connaît ces mouvements en circonférence. Un extrait de la poésie de Djalâl-Eldin-Al Rûmî montre comment, par sa disposition sémiotique, cette poésie sous-tend des déplacements, des enchâssements et des suppressions multiples.

La Mer en vagues se brisa... la mer se couvrit d'écume, et de chaque flocon d'écume - Quelque chose revêtait une forme, quelque chose revêtait un corps²¹¹.

²¹¹ Djalal-od-Dîn-Rûmî, *Odes mystiques (Divân - E Shams -E Tabrîzî)*, Éd. Klincksieck, Paris, (1973) 1984, p. 11.

Elle nous rappelle ce couplet d'*Ondine*

Chaque flot est un ondin qui nage dans le courant, chaque courant est un sentier qui serpente vers mon palais, et mon palais est bâti fluide, au fond du lac, dans le triangle du feu, de la terre et de l'air²¹².

Un autre extrait de l'oeuvre de Rûmî

Elle me ravit et m'emporta en haut des cieux. Quand je me regardai, je ne me vis plus moi-même²¹³.

nous rappelle *les Deux anges*

La mort me la ravit échevelée et livrée au sommeil (...)
... cette soeur des anges m'eût fait monter aux cieux avec elle (...)²¹⁴.

Ensuite, la jouissance que procure la multiplication du *Je* chez Bertrand apparente certains moments de la production textuelle à l'obsession religieuse²¹⁵. La poésie bertrandienne est en analogie donc avec la poésie de Rûmî connue sous le nom de *samâ*, sorte de prière collective ou "dhikr", chant qui désignait dans la théologie et la vie mystique des derviches-soufis le concert spirituel du ciel. C'est Dhû-l-Nûn Misri l'Égyptien qui fut un des initiateurs de cette forme de

²¹² Éd. Milner, p. 149.

²¹³ Djalal-od Dîn-Rûmî, *op. cit.*

²¹⁴ Éd. Milner, p. 227.

²¹⁵ Nous reprenons l'idée de Kristeva.

prière en Égypte. Par la manifestation du sacré et par l'évocation de réalités invisibles, cette poésie est une aura de mystère qui enveloppe ses exercices comme d'un cercle magique. Elle unit chant, musique et danse, symbole de la ronde des astres.

Elle provoque le décentrement du sujet, concept que les derviches tourneurs réalisent par des danses, en tournant autour d'eux-mêmes. La puissance émotive de leurs cérémonies entraîne parfois des effets pervers incontrôlables, voisinant avec des crises d'hystérie.

Par son tournoiement doublement ordonné sur lui-même et sur une circonférence, le soufi s'inscrivait symboliquement dans cette ordonnance divine. Sa danse symbolisait le tournoiement des atomes autour de leurs centre, des planètes autour du soleil,

La musique, accompagnée de chants, de psalmodie et de danse, le *Samâ* représentait pour les Derviches tourneurs un exercice mystique de la plus haute intensité. Avec sa complexité réglée jusque dans les détails, cette cérémonie symbolisait la vie tournoyante des sphères, soumettait les passions à un ordre cosmique, renforçait la foi contre tous ses ennemis intérieurs, préparait à l'extase²¹⁶.

Ainsi, cette poésie n'avait pas seulement une signification cosmique, car au-delà des limites du temps et de l'espace, elle figurait la recherche de l'homme de

²¹⁶ Jean Chevalier, *Le soufisme*, coll. *Que sais-je*, Presses Universitaires de France, Paris, 1984, p. 77.

son véritable "Moi", soleil divin. C'est là qu'apparaît l'autre dimension de l'être, ou comme le dit Pascal "l'homme passe infiniment l'homme", ou que selon Rimbaud "Je est un autre".

Par son symbolisme, le *samâ* avait l'image d'un cercle à deux faces différentes. La face de droite symbolisait le monde extérieur, celle de gauche représentait le monde intérieur. On n'est pas loin du tout ici de la médaille bertrandienne symbole de l'art avec sa double face. Réjane Blanc évoque ce symbolisme de la médaille,

Le choix de la médaille pour rapprocher les deux figures-symboles des deux aspects antithétiques de l'art est significatif à plus d'un titre. Comme la médaille, l'art est donc à la fois le troisième élément et la totalité recherchée (...).

Et il ajoute

Il a été question (chez Bertrand) de la forme ronde (*rotundum*) de l'oeuvre achevée. Bertrand poursuit ce thème alchimique avec la forme circulaire de la médaille. La circonférence est le signe de l'achèvement de l'oeuvre, c'est-à-dire de l'unité retrouvée²¹⁷.

Cette unité retrouvée, cet achèvement est ce qui importe à la poésie arabe de Rûmî de retrouver. Le *Samâ* est l'ouverture sur une dimension qui soit au-delà de toute dualité, rejoignant ainsi l'aspect universel de la

²¹⁷ R. Blanc, *op. cit.*, pp. 123 - 124.

conscience profonde. Sous le morcellement et la multiplicité des apparences, il y a l'unité profonde d'où elles surgissent.

Si une telle vision du monde est celle de Rûmî, pourquoi ne peut-on pas dire qu'elle est également celle de Bertrand? Ces formes de décentrement et d'altération qui manifestent le sentiment de manque, de la coupure avec l'être, de l'exil peuvent être de l'ordre de l'apparence qui cache la recherche du Moi transcendantal.

III- DU "DOUBLE" BERTRANDIEN AU "DOUBLE" ÉGYPTIEN

Si (*Ka*) *spard de la Nuit* nous révèle la réalité du "double" dans le Sujet, si le concept de l'"un" et son "double" est à la base de la structuration du Sujet dans l'oeuvre bertrandienne, quel sens peut-on attribuer à cette pensée dans l'univers des croyances égyptiennes? Quelle place peut-on assigner à cette notion dans l'oeuvre d'art égyptien?

Nous tenterons dans les pages qui suivent d'aller sur plusieurs pistes qui nous permettent de situer cet aspect fondamental de la pensée égyptienne.

3.1. Le "Ka" des Pharaons

L'homme, suivant la pensée égyptienne, était un ensemble composite d'éléments divers. Des éléments physiques constituaient son aspect, mais d'autres éléments étaient à l'origine de sa vie "intellectuelle".

À cet ensemble, constitué dès la naissance, il fallait un stimulant, un moteur qui mette en marche la machinerie de l'être; c'était le rôle du *Ka*.

Pour les premiers égyptologues, le *Ka* exprimait d'une part l'être, la personne, l'individualité. Selon C. Lalouette, le *Ka* est

(une) source d'énergie individuelle, (une) puissance latente entretenant la force vitale de chaque être, (une) émanation des grandes réserves d'énergie éparses dans l'univers; un double, comme on le dit parfois, mais un double vigilant, actif et efficace qui

accompagnait l'homme tout au long de sa vie, image en tout point semblable à lui et qui le suivait parfois dans les représentations figurées²¹⁸.

Qu'est-ce donc que le Ka? La force vitale oui, mais comme un "double"²¹⁹, un jumeau, "un sosie durant la vie sur terre"²²⁰. Gaston Maspéro le définit comme "une projection vivante et colorée de la figure humaine, un double qui reproduisait dans ses moindres détails l'image entière de l'objet ou de l'individu auquel il appartenait"²²¹.

Point plus fascinant encore est son hiéroglyphe: le Ka est figuré par deux bras dressés, prêts à entourer, donnant par là l'image d'une idée de protection.

Le Ka, représenté par deux bras levés en forme de U, apparaît en particulier pour le Ka royal, sous la forme d'un personnage jumeau du roi, à la tête surmontée des deux bras levés, ce qui est signe de protection (...)²²².

D'autre part, le double est le noyau de toute représentation archaïque concernant la mort: c'est dans

²¹⁸ C. Lalouette, *op. cit.*, p. 48.

²¹⁹ Le Ka est représenté comme un double à Louxor, *Revue d'histoire des religions*, 1913, pp. 11 - 13.

²²⁰ P. Riffard, *op. cit.*, p. 455.

²²¹ Gaston Maspéro, cité par P. Riffard, *ibid.*

²²² G. Rachet, *À la découverte de l'Égypte mystique et légendaire*, Paris, Éditions Sand, 1987, p. 160.

son Ka que le défunt continue de survivre, mourir n'étant que rejoindre son Ka.

Edgar Morin a inclus cette notion dans un ensemble de concepts du double qu'il trouve généralisé chez les peuples antiques et primitifs.

C'est la même universelle réalité du "double" que traduisent l'Eidolon grec qui revient si souvent chez Homère, le Ka égyptien, le Génius romain, le Rephaim hébreu, le Frevoli ou Fravachi perse, les fantômes et les spectres de nos folklores, le "corps astral" des spirites, et même parfois "l'âme" chez certains pères de l'Eglise²²³.

3.2. La réincarnation et le concept du "double"

Selon la croyance des anciens Égyptiens, l'homme pouvait, après sa mort, se réincarner dans son corps de chair soigneusement préservé par la momification; mais ses éléments vitaux pouvaient aussi, aux termes d'une pensée magique, se glisser dans les corps de pierre, de bois ou de métal faits à sa ressemblance.

Ainsi les statues, les diverses représentations de l'homme devenaient autant d'hypostases de l'être défunt. Plus ces corps de rechange, plus ces images étaient nombreuses, plus diverses et actives étaient les possibilités de survie pour l'homme trépassé, que les bandelettes de gaze ne maintenaient plus, et qui pouvait ainsi retrouver toutes les activités qu'il aimait du

²²³ Edgar Morin, cité par G. Rachet, *ibid.*, pp. 160 - 161.

temps où il était sur la terre.

Du moment que la statue était le corps d'un "double", si l'on souhaitait que ce "double" s'attachât à elle, il fallait qu'elle reproduisît non seulement la physionomie et les traits du modèle, mais le maintien et le costume de sa profession. Elle devait être à la fois le portrait d'un individu et l'un des types de la classe à laquelle il appartenait. Ainsi, sujets égyptiens: scribes, artisans, nobles, prêtres, Pharaons, dieux, avaient tous des "doubles".

3.3. L'un et le multiple: le "Synchrétisme" égyptien

Partant de cette idée, on comprend donc la raison d'être de ces innombrables statues. La notion du "double" est captée dans ces figures multiples. L'un et le multiple est un concept égyptien fondamental.

Chez un peuple pour qui la religion était la préoccupation première, les nombreuses idoles, aux représentations parfois grotesques, régnant sur tous les degrés de la nature, n'étaient que les différents aspects d'un seul et unique dieu. C'était le besoin que ressent l'homme d'animer de ses passions et de ses faiblesses ce dieu unique, qui provoque la création de cette quantité incroyable de divinités.

Or derrière toutes ces "images", ces "effigies"

différentes avec leurs différents aspects, c'était toujours la même divinité. Par exemple, une déesse peut être figurée comme une vache, une lionne, un serpent, une charmante jeune femme, selon le lieu et l'épisode choisi de son mythe. Ces combinaisons ont pour fondement l'idée qu'un seul aspect ne suffit pas à expliquer la nature profonde de la divinité, qui garde son caractère unique dans ses multiples formes.

Par ailleurs, ces formes multiples, qui doublent l'être, peuvent non seulement faire l'objet de représentations distinctes mais également s'associer en une seule entité formelle. On assiste à une unification des dieux des différentes cités. Un dieu ne se substitue pas à un autre, mais les deux divinités se superposent et unissent leurs caractères distincts en une seule personnalité. Rê revêt les formes les plus diverses en s'unissant aux autres grands dieux de l'Égypte. Thot est un dieu écrivain. Il préside à toutes les opérations intellectuelles, en cela consiste son essence. Il est surtout connu comme le dieu des scribes. Mais, Thot semble avoir été une divinité lunaire. Sa personnalité apparaît sous de multiples aspects, quoique formant une unité. Avec Isis, Thot est le dieu magicien à qui l'on doit les grimoires contenant les formules magiques.

C'est le syncrétisme avec d'autres divinités représentées sous des formes humaines qui a créé les dieux hybrides mi-humains, mi-animaux. L'assemblage des formes humaines et animales, en un tout composite équilibré triomphe dans la figure du sphinx. Le corps de la statue est celui d'un animal puissant, défenseur de l'aire sacrée. À ce corps léonin s'ajuste une tête, différente selon les époques et correspondant à des symboliques diverses: tête du souverain, tête de bélier, tête de faucon, etc...

Ainsi les statues, comme "doubles" de l'homme, étaient destinées à recréer l'essence profonde de l'être. Par elles, on transcendait le concret à la recherche d'une signification spirituelle. L'art figuré voulait représenter la réalité essentielle de l'être sans masques et sans limitation dans le temps. Ainsi la survie de l'homme sera totale, sans failles dans l'espace ou la durée, une survie dans un univers entièrement compris.

Chapitre trois

Du Carnaval bertrandien au théâtre d'ombres égyptien:
"Karagueuz" de la Nuit

À ces états d'âme pathologiques, à ce dédoublement de la personnalité, à la folie, aux rêves, à l'hallucination, matières de l'oeuvre bertrandienne, on peut donner une signification structurale plus que thématique. Nous allons voir que ces éléments détruisent l'unité épique et tragique de l'homme aussi bien que sa croyance dans l'identité. Ils signalent sa perte de la totalité, sa non-coïncidence avec lui-même.

Le dialogisme de Bakhtine permet de désigner la manifestation textuelle et littéraire de ce dédoublement, de cette non-coïncidence de l'homme avec lui-même. Il faut penser ici à ce qu'il appelle la tradition carnalesque de la littérature, à la place qu'il attribue à la satire ménipée.

I- LE CARNAVAL DE *GASPARD DE LA NUIT*

Quel est le Carnaval dans *Gaspard de la Nuit*?

Le monde de *Gaspard de la Nuit* exclut la prédominance de la parole du sujet parlant. Il montre la crise et la mise en question du sujet, d'ue à cette problématique de l'identité. C'est donc un monde de la non-coïncidence de l'homme avec lui-même.

Si on se demande dans quelle mesure *Gaspard de la Nuit* est placé sous le patronage de Callot, on trouve

qu'à travers la diversité des sujets traités par Bertrand, des correspondances se tissent grâce à l'apparition de figures *leitmotiv* dans le texte: les gueux, les soldats, les danseurs, le nain etc... Variété de figures qui constituent la foule, et cette foule va vers une représentation du Carnaval. Ainsi le monde carnavalesque de Bertrand nous présente à la fois l'un et le multiple. Sa scène nous introduit la double instance du discours: l'acteur et la foule.

Or la foule représente la notion du multiple, de la collection. Nous reconnaissons dans cette réalité qui est représentation de la notion une idée platonicienne.

Il serait intéressant de mentionner que cette notion de la foule a été notée par G. Racht à propos de la société égyptienne. Dans cette société collectiviste, le sens du groupe était très développé; on voyait souvent

La société égyptienne... représentée par une pyramide dont le roi (l'un) qui est la pierre du sommet reste l'une des pierres d'un édifice dont on ne peut supprimer aucune partie¹.

Ajoutons qu'on trouve toujours dans les peintures et les reliefs les images de chasseurs, de pêcheurs, d'artisans au travail, de maçons etc...

¹ Guy Racht, *Dictionnaire de la Civilisation Égyptienne*, Paris, Larousse, 1992, pp. 18 - 19.

Peut-on dire que l'oeuvre de Bertrand appartient à cette littérature, dont le style et les images grotesques reproduisent la structure des rites du carnaval?

Le discours bertrandien réalise l'inversion carnavalesque, le monde à l'envers, car comme le note A. Ubersfeld, celui-ci commence à partir

de ce moment de la durée où s'inverse la hiérarchie du monde social, au profit d'une liberté populaire à la fois précieuse et provisoire².

Cette liberté est à la base de la création des êtres artificiels, difformes et grotesques qui affichent leur caractère composite dans *Gaspard de la Nuit*. On peut dire que, par eux, c'est la grande tradition antique et renaissance de la satire qui ressurgit avec sa mise en carnaval et son foisonnement de non-sens.

1.1. Les dyades du Carnaval bertrandien

En considérant la médaille en soi, on la sait constituée de l'avant et du revers. Les dyades structurales chez Bertrand peuvent être vues sous cet angle, comme avant et revers d'une même médaille.

Si elle est symbole de la réunion des contraires, nous pouvons dire à la suite de Bakhtine, que ce qui règne chez Bertrand, c'est la permanence de

² A. Ubersfeld, "Le Carnaval de "Cromwell"", *Romantisme*, nos. 1 - 2, 1971, p. 81.

"l'excentrique et les mésalliances". Toujours une idée et son contraire, un objet et son opposé. Bertrand n'a-t-il pas parlé dans sa Préface des deux faces antithétiques de l'art?

L'art a toujours deux faces antithétiques, médaille dont, par exemple, un côté accuserait la ressemblance de Paul Rembrandt, et le revers, celle de Jacques Callot³.

N'a-t-il pas suivi son maître Hugo qui, dans sa *Préface de Cromwell*, oeuvre où l'esthétique de contraste hugolienne est exposée, a écrit

La muse moderne se mettra à faire comme la nature, à mêler dans sa création, sans pourtant les confondre, l'ombre avec la lumière, le grotesque au sublime⁴.

Le texte de *Gaspard* est thématiquement axé: il s'agit d'un jeu entre des oppositions et des dyades qui auront toujours le même axe sémique (positif - négatif). Le dialogue bertrandien s'organise autour de dyades structurales. Il rapproche, marie, amalgame ces dyades: le haut et le bas, le sacré et le profane, le sublime et l'insignifiant, la naissance et l'agonie, la vie et la mort, le rire et les larmes, le tragique et le bouffon... Il représente donc par sa thématique comme par sa

³ Préface de *Gaspard de la Nuit*, éd. Milner, p. 79.

⁴ V. Hugo, *La Préface de Cromwell*, introduction, textes et notes par M. Souriau, coll. Nouvelle bibliothèque littéraire, Paris, Boivin, 1897, p. 61.

structure un carnaval fait de distances et d'oppositions.

a) Grottesque et sublime

Le grotesque bertrandien est avant tout présence du peuple. Si A. Ubersfeld note à propos de Cromwell,

À chaque page de la *Préface*, le grotesque est indiqué comme *peuple*, en opposition aux privilégiés: superstition populaire, art populaire, personnages populaires, le grotesque peut être tenu dans ce texte comme une image de la force populaire aliénée⁵.

Gaspard de la Nuit grouille également de peuple et de foules. Quels sont ces personnages populaires des *Gueux de nuit*, des *Deux juifs*, de la *Viole de Gamba*, de la *Barbe pointue*? Regardons ces rabbins "en robes et en lunettes... marmottant, nasillonnant, crachant ou se mouchant", ces personnages de la *Commedia dell'arte* dans la *Viole de Gamba*, qui laissent tomber la boîte à perruque de monsieur Cassandre, et répandent la poudre sur le plancher traduisant par là l'idée d'un monde poétique en désordre, ou encore ce messire Hugues qui dans la *Tour de Nesle* "cracha dans le brasier de fer avec la grimace d'un cagou qui a avalé une araignée en mangeant sa soupe". Autant de spectacles familiers qui permettent à tout ce qui est normalement réprimé dans l'homme de s'ouvrir et de s'exprimer sous une forme concrète. C'est la présence du peuple et de la parole

⁵ A. Ubersfeld, *op. cit.*, p. 82.

populaire indirecte qui peut être tenue dans cette oeuvre comme une image de la force populaire.

Regardons la scène déployée sur la Seine dans la *Tour de Nesle*. C'est une fête populaire et carnavalesque typique du Moyen Age. La "foule innombrable de turlupins, de béquillards, de gueux de nuit" est une foule de diables. Selon Bakhtine, "les diables" avaient le droit de courir par la ville dans leur costume de scène quelques jours avant la représentation

(Ils) se sentaient jusqu'à un certain point en dehors des interdits habituels et communiquaient cette disposition d'esprit à tous ceux avec qui ils se trouvaient en contact. Une ambiance de liberté carnavalesque effrénée se créait ainsi autour d'eux⁶.

Le grotesque chez Bertrand sera vu comme liberté, comme inversion, comme retournement des catégories. Il nous rappelle les images grotesques figurant sur les *Papyrus satiriques* de l'ancienne Égypte. Le sens de l'humour et de la fantaisie paraît dans ces figurations, où l'artiste, avec beaucoup de malice, inverse le rôle des animaux qui se comportent comme des êtres humains.

Dans la Figure 7⁷, on voit des animaux dans des

⁶ M. Bakhtine, *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Gallimard, 1970, p. 265.

⁷ Les représentations grotesques des différentes espèces humaines sont extrêmement rares et pour l'essentiel limitées à d'éphémères caricatures esquissées sur des fragments de calcaire ou de poterie.

vêtements et des gestes humains, témoignages d'un goût prononcé pour le monde à l'envers. Un lion joue à un jeu de société, un autre momifie un âne, un chat et un renard gardent des oies et des gazelles. Des rôles vraiment inattendus.

Figure 7



Cette légende est la seule que nous avons pu trouver comme témoignage du goût égyptien pour le grotesque.

On peut définir également le grotesque chez Bertrand comme prédominance des fonctions du corps et du bas matériel, produisant le phénomène libérateur du rire. Il s'agit de faire la fête. Les besoins fondamentaux - la faim et la soif - sont essentiels. Les images de manger et de boire viennent fréquemment dans le recueil.

Qu'est-ce que cette foule heureuse de buveurs et mangeurs dans *Harlem* ou dans *la Barbe pointue*, qui représente la réalité satisfaisante de tous les jours? Quant au dialogue entre les gueux de nuit et le procureur, il nous rappelle celui qui avait eu lieu entre le pauvre soldat et Cromwell, déguisé en soldat, dans la *Préface de Cromwell*. Dans *l'Office du soir*, le grotesque crée l'alternance entre la psalmodie et la scène amoureuse: "Allons-nous-en... assez prié pour aujourd'hui!"⁸. C'est ce même grotesque qui fait dire au juge hugolien "À la mort, et allons dîner!"⁹. Dans *les Reîtres*, le moine refuse d'abriter des filles de joie puis s'en va rejoindre Mme Aliénor et sa fille.

Le grotesque chez Bertrand est fécond dans la mesure où il suppose la multiplicité, où il exclut ce que Bakhtine appelle le "monologisme". L'un des mots les plus profonds de la *Préface de Cromwell*, c'est la formule: "le

⁸ Éd. Milner, p. 120.

⁹ V. Hugo, *Préface de Cromwell*, op. cit., p. 61.

beau n'a qu'un type, le laid en a mille"¹⁰. Cette formule s'applique à merveille dans l'oeuvre de Bertrand. La forme du beau, "l'unique" (ce qui, hélas! voulait dire la seule)"¹¹ cède la place à la multiplicité des figures et des formes du laid.

Quelles sont donc ses multiples facettes reflétées dans le recueil?

S'il est question chez Bertrand du grotesque populaire, du grotesque de la fête, de la lumière, du Carnaval, il est question également d'un autre aspect du grotesque. Il y aurait beaucoup plus à dire sur son grotesque obscur, sombre, fantastique.

Premier indice du fantastique dans l'oeuvre, ce titre étrange du recueil: *Gaspard de la Nuit*. Comment doit-on comprendre ce titre? Aloysius Bertrand lui-même nous donne la clef du secret dans cette espèce de conte fantastique qui sert de préface à son livre. Ce livre aurait une origine mystérieuse. Bertrand nous raconte une conversation qu'il aurait eue à Dijon, au cours d'une profonde nuit, avec un homme bizarre, alchimiste. Cet

¹⁰ Victor Hugo, *Théâtre complet I*, édition établie et annotée par J. J. Thierry et J. Méléze, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1963, p. 420.

¹¹ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, éd. P. Clarac/A. Ferré, 3 vol., Paris, 1954, I, p. 660.

homme, incarnation du diable, disparaît en confiant son manuscrit à Bertrand, qui le publie sous le nom mystérieux et imaginaire de *Gaspard de la Nuit*. C'est un simple artifice littéraire pour placer le lecteur dans une atmosphère fantastique, atmosphère que le poète voulait créer autour de son oeuvre.

Ensuite revoyons les images qui tapissent les livres du recueil. Elles reflètent un fantastique formé d'un mélange savant et complexe de nombreux éléments: les sorciers et les sorcières s'envolent par la cheminée à califourchon sur des balais, des pincettes, des poêles à frire dans *Départ pour le Sabbat*; le falot de papier d'une vieille femme s'enflamme, crevé d'un coup de vent, et l'esprit, qui s'y était réfugié contre l'orage, sort à demi brûlé en crachant du feu comme un serpenteau d'artifice dans *Le Falot*; le salamandre, tapi dans la cornue de *l'Alchimiste*, attache un pétard à un poil de sa barbe, décoche des traits de feu dans son manteau et lui souffle au nez les cendres; le grillon du foyer est tapi fantastiquement dans sa cellule de cendre et de suie dans *la Salamandre*; l'esprit tourne les feuilles d'un livre ouvert sur un pupitre dans *la Ronde sous la cloche*; l'ombre du bisaïeul agenouillé, les bras croisés sur son camail, devant un prie-Dieu gothique dans *Mon Bisaïeul*; etc...

Bertrand nous livre également des impressions nées d'incursions personnelles dans le domaine du rêve, de la magie et de l'alchimie. C'est en cela que nous pouvons voir le lien bertrandien avec le romantisme allemand comme l'explique A. Béguin

Le rêve surgit au milieu de la vie présente; il y perce des trouées immenses qui ouvrent sur le monde invisible de l'art et sur les obscurs domaines du cauchemar¹².

Dès lors le fantastique bertrandien prend une note originale, parce qu'il n'est pas seulement nourri de lectures, mais semble être aussi le reflet d'un univers de cauchemar, peuplé d'êtres diaboliques et grimaçants. Ce fantastique est celui du grotesque romantique, qui a une prédilection pour la nuit. Or la nuit est le domaine de l'interdit, est le temps favori où le fantastique pénètre le grotesque. V. Hugo nous dit

C'est le grotesque, qui sème à pleines mains dans l'air, dans l'eau, dans la terre, dans le feu, ces myriades d'êtres intermédiaires que nous retrouvons tout vivants dans les traditions populaires du Moyen Age¹³.

Faut-il rappeler que Bertrand était féru d'histoire du Moyen Age, et hanté par un certain goût du macabre et du vampirisme dont *Han d'Islande* reste une des plus fameuses

¹² A. Béguin, *op. cit.*, p. 296.

¹³ Préface de *Cromwell*, *op. cit.*, pp. 53 - 55.

illustrations?¹⁴

Dans cette perspective, le grotesque sera aussi le laid, négation du beau abstrait. Il "prendra tous les ridicules, toutes les infirmités, toutes les laideurs"¹⁵. Le troisième livre tout entier "La Nuit et ses prestiges" est consacré à la description d'un univers onirique peuplé de ces êtres étranges. Plusieurs fois nous rencontrons Scarbo, le gnome un peu vampire spécialement chargé de tourmenter Bertrand: il boit l'huile d'une lampe dans *la Chambre gothique*. C'est un gnome difforme vannant des pièces d'or sur un toit au clair de lune dans *le Fou*. Scarbo est le nain du cauchemar, qui s'accroche aux crins d'une blanche cavale qui fuit, dans *le Nain*. L'étymologie de son nom est transparente: "Scarbo" indique assez que c'est un esprit gratteur, fureteur et tourmenteur. On ne peut oublier non plus Ondine en attendant qu'au sixième livre paraisse son parent, Jean des Tilles, esprit de la rivière. Ajoutons aussi la salamandre éprise du grillon du foyer.

Nous ne pouvons pas nier le côté anecdotique de l'incursion bertrandienne dans le domaine de la magie.

¹⁴ Ce frénétisme est présent dans toute l'oeuvre hugolienne. Si Han dans *Han d'Islande* incarne la violence, on le voit revenir dans *Bug-Jargal* avec l'obsession de l'incendie, et dans *Notre-dame* avec le brasier dément dont les cathédrales consomment son plomb pour faire fondre ses assaillants; à l'entrée des *Orientales*, le feu du Ciel s'abat sur Sodome.

¹⁵ *Préface de Cromwell, op. cit, p. 55.*

D'une manière générale, les scènes touchant à la sorcellerie ne présentent rien de noir. Rien d'effrayant dans le *Départ pour le sabbat* ou dans *l'Heure du sabbat*.

Par ces images, Bertrand, comme l'homme de l'Égypte Pharaonique, semble profondément influencé par la magie, par la croyance en l'existence de forces omniprésentes, invisibles ou encore surhumaines.

Un autre trait caractéristique du grotesque bertrandien est l'horreur, avec et par tous les rapports qu'elle soutient avec le comique ou la laideur. Car si la terreur anime le grotesque, c'est alors le difforme, l'horrible, la "ronde effrayante du Sabbat", les "enferts", le "purgatoire", la "pendaison", etc... Des choses anodines comme le papier qui s'enflamme et devient une sorcière dans *le Falot*, une personne aussi familière que le bisaïeul du poète se transforment en images terrifiantes présentées avec une précision presque "réaliste", faite pour augmenter encore l'horreur.

On découvre ici un aspect qui se rapproche beaucoup des représentations de la *Vallée des rois*, qui reflètent un monde de cauchemar, un monde fait de formes étranges. On voit souvent dans les peintures égyptiennes l'image de la barque solaire, qui navigue sur le Nil de l'au-delà, escortée par des génies et des monstres. Des serpents déroulent leurs anneaux à travers les étranges dédales où

des hommes sont décapités, et d'autres sont jetés dans les flammes, grandes dévoreuses impatientes d'engloutir les âmes damnées.

Cette polysémie, que Bertrand exploite, nous semble être la racine même du grotesque. Si le laid, le fantastique et l'horreur constituent les clés de ce grotesque, on pourrait le considérer comme subversion de la culture populaire. Bakhtine tient que "le monde du grotesque romantique est plus ou moins terrible et étranger à l'homme", que "ses images sont parfois l'expression de la peur qu'inspire le monde"; il voit dans cette terreur "l'assombrissement du grotesque vidé de sa force populaire". Il voit dans le grotesque romantique ce qui "n'est plus rattaché à la culture populaire", la "dégénérescence du principe comique (...), la perte de sa force régénératrice"¹⁶. D'où des conséquences littéraires: la folie du *Fou* acquiert la nuance sombre, tragique, de l'isolement de l'individu

Comme ricana le fou qui vague, chaque nuit,
par la cité déserte, un oeil à la lune et
l'autre - crevé!¹⁷

Mais où donc peut-on situer le sublime dans l'oeuvre

¹⁶ M. Bakhtine, *op. cit.*, pp. 48 - 50.

¹⁷ Éd. Milner, p. 137.

bertrandienne?

Nous dirons que comme objectif auprès du sublime, comme moyen de contraste, le grotesque est la plus riche source que la nature puisse ouvrir à l'art. Le grotesque est un temps d'arrêt, un terme de comparaison, un point de départ où l'on s'élève vers le beau, avec une perception plus fraîche et plus excitée. Ainsi, la salamandre fait ressortir l'ondine, le gnome embellit le sylphe. Le contact avec le difforme a donné au sublime quelque chose de plus pur, de plus grand, de plus sublime¹⁸.

Si Bertrand nous entraîne dans le grotesque, ce n'est que pour opposer le "contre" au "pour", et nous suggérer que l'un et l'autre doivent être interprétés simultanément. Ni l'un ni l'autre ne sont par eux-mêmes suffisants pour définir une sagesse totale. Question de dialectique. Le grotesque était nécessaire pour atteindre au sublime. Par analogie, le grotesque est au sublime ce que le corps est à l'âme, parodie et dérision, et comme tel, il est toujours présent dans la vie et dans l'homme.

L'univers du troisième livre "la Nuit et ses prestiges" rend compte de cette union du grotesque et du sublime. On se trouve devant un être partagé, déchiré entre le ciel, vers lequel tend son âme, et la terre où

¹⁸ Nous reprenons l'idée de V. Hugo dans sa *Préface de Cromwell*, op. cit., pp. 11 - 12.

Scarbo le retient, comme agrippé à elle. Bertrand s'est montré sensible aux idées de Young pour qui deux penchants opposés se disputent le coeur de l'homme¹⁹.

Ainsi, les éléments du grotesque bertandien se combinent pour former une unité qui fait se fondre le grotesque et le sublime. Pour Bertrand, il fallait créer l'ombre pour que la lumière se manifeste.

Tel est le dialogisme, la logique biaisée qui permet d'allier la folie avec la sagesse, la violence sadique avec le rire. Ces éléments apparaissent, non comme hétérogénéité, mais comme cassure et ambivalence, liées à la nature même du carnaval.

Le grotesque qui tient une place si grande dans l'oeuvre de Hugo, est prédisposé à saisir dans les êtres de *Gaspard de la Nuit* des oppositions violentes et inattendues. La cathédrale est la figure essentielle dans l'oeuvre de Bertrand qui nous permet d'envisager à la fois et les dimensions du grotesque et celles du sublime. C'est en observant le célèbre Jacquemart que le poète voit rire la monstrueuse figure de pierre. À travers cette figure rieuse et grimaçante, le poète découvre le second élément de l'art: Satan. Mais si l'extérieur de la cathédrale n'annonce que grotesque, satanisme et

¹⁹ Nous reprenons une idée de E. Young, *Les Nuits*. Traduction de Le Tourneur, Paris, Ledoux, 1824.

diablerie, l'intérieur est consacré à Dieu, au Christ, aux saints. L'intérieur est le lieu du sublime. C'est ainsi que la cathédrale, cathédrale gothique, revêt une valeur symbolique de trait d'union entre ces deux éléments opposés, ces deux dyades: part divine et part diabolique; part sublime et part grotesque.

Le diabolique par ses monstrueuses figures reste à l'extérieur, au niveau des apparences tandis que le sublime, le divin, la lumière de l'autel s'expriment à l'intérieur, car dans la création, le laid existe à côté du beau, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière.

Enfin, la cathédrale semble être le reflet de l'attitude dialogique et ironique de Bertrand, car

Dans l'ironie, l'homme peut se sentir autorisé à jouer avec les choses les plus sacrées: naturellement ce qui motive cette attitude n'est pas le désir de détruire les choses sérieuses et sacrées, mais au contraire l'intention de mettre à leur vraie place la foi supérieure, les expériences supérieures, un principe supérieur²⁰.

b) Tragique et comique: tragi-comique

Si la double postulation qui séduit Bertrand se manifeste dans l'irréel du "carnaval à la danse macabre", du "Balli di Sfessania" à "la tentation de Saint-

²⁰ Adam Müller, *Über dramatische Kunst*, in *Kritische, ästhetische und philosophische Schriften*, Berlin, 1967, p. 103.

Antoine", elle se manifeste également dans "l'atroce réalité des "Misères de la Guerre", des "Gueux" et des "Bohémiens". Il y a toujours "un va-et-vient entre une horreur rêvée et une réalité de l'horrible"²¹. Cette réalité de l'horrible peut être synonyme de tragique.

Le tragique est inscrit largement dans l'oeuvre bertrandienne. La guerre et ses tourments occupent une place importante. On retrouve souvent des descriptions des pillages et des portraits de troupes vagabondes, comme le note B. Guillot

Le sang des batailles, des pillages, des incendies envahit le recueil de même que la représentation de la guerre et de ses souffrances supplante de façon chronologique et numérique la transcription des fêtes²².

Le tragique est reflété par l'atroce réalité des misères de la guerre. Les scènes de bataille, de lutte ou de guerre ne manquent pas dans la peinture égyptienne. La plupart du temps, elle représentent la victoire incarnée par le souverain sur les forces du mal.

Au tragique est lié aussi le pathétique, qui n'est pas difficile à identifier dans le recueil. Son intensité peut se mesurer à partir de trois types de réactions qu'il engendre. Tout d'abord, l'attitude du narrateur est

²¹ B. Guillot, "Jacques Callot et "Aloysius Bertrand", *op. cit.*, p. 72.

²² *Ibid.*, p. 73.

celle d'un être isolé, rejeté qui souffre de solitude. Il s'exprime toujours sur une note de regret et ^{de} mélancolie

Hélas! moi qui, ce matin encore, rivalisais de grâces et de parure avec le chardonneret à oreillettes de drap écarlate, du damoisel de Luynes!²³

le Falot

Et j'ai besoin de sabler quelques vidrecomes, - oisif et mélancolique, depuis que la paix de Munster m'a enfermé dans ce château comme un rat dans une lanterne²⁴.

le Capitaine Lazarre

Et moi, pélerin agenouillé à l'écart sous les orgues (...)²⁵.

l'Office du soir

Il faut voir dans cette attitude celle de Bertrand comme homme. Cet espèce d'homme taciturne, de rêveur mal adapté à la vie est d'une mélancolie poignante, dissimulée, voilée et discrète. Ajoutons aussi les nuits agitées, les sanglots et les réactions qui donnent lieu à ces vagues d'angoisse ou encore les cauchemars "freudiens", grotesques qui anticipent le plus nettement le surréalisme par leur méthode et leur contenu riche en métamorphoses, substitutions et ruptures thématiques dans des textes comme *la Chambre gothique*, *Mon Bisaïeul*, *la Salamandre*, *la Ronde sous la cloche*, *le Clair de lune*.

Cet élément pathétique décrit une courbe ascendante:

²³ Éd. Milner, p. 114.

²⁴ *Ibid.*, p. 92.

²⁵ *Ibid.*, p. 120.

au début du recueil, on note quelques passages qui par la suite atteignent des sommets dans les textes qui terminent le recueil. Ces textes, qui composent le sixième livre des *Fantaisies* de Gaspard, diffèrent assez nettement des précédents surtout par l'inspiration qui relève du lyrisme personnel. Les titres des six pièces qui composent ce livre des "Silves" l'attestent: dans *Ma Chaumière* le poète, fatigué de la vie errante et de la misère, soupire après l'enclos où il pourrait finir ses jours dans la quiétude. Ce texte semble être écrit avant 1830 lorsqu'on se permettait encore de rêver un roi suzerain en son Louvre,

Ah! si le roi nous lisait dans son Louvre, - ô
 ma Muse inabritée contre les orages de la vie,
 - le seigneur suzerain de tant de fiefs qu'il
 ignore le nombre de ses châteaux, ne nous
 marchanderait pas une pauvre chaumine!²⁶

mais deux autres textes nous rendent avec une grâce exquise le très proche reflet d'une réalité douloureuse: les quelques pages de la pièce *Sur les Rochers de Chèvremorte* et *Encore un Printemps* sont des pages de nature et de sentiment, où on reconnaît facilement la poésie du deuil sentimental et du regret. Écoutons le lamento du poète

Ainsi mon âme est une solitude où, sur le bord
 de l'abîme, une main à la vie et l'autre à la

²⁶ *Ibid.*, p. 204.

mort, je pousse un sanglot désolé²⁷.

Dans *Jean des Tilles*, on reconnaît Aloysius lui-même qui courait autrefois au bord des ruisseaux de la plaine de Dijon. Tout cela témoigne selon Sainte-Beuve de la présence entière de Bertrand dans son *Gaspard de la Nuit*²⁸. Un autre moment de grande intensité est une sorte de culmination dans le *Deuxième Homme*, pièce philosophique et unique dans tout le recueil.

Et qu'en est-il du pathétique chez les Égyptiens? C'est vrai que la douleur, la tristesse ne sont pas souvent représentés par les artistes de l'ancienne Égypte. La preuve est que la scène des "Pleureuses" (figurant au premier chapitre) est une des rares représentations. Les Égyptiens, étaient-ils donc indifférents à ce qui arrive autour d'eux? Loin de là. Mais les sentiments sont pour eux passagers; ils se succèdent rapidement. Les Égyptiens préféraient donner à leurs statues ou à leurs images dans les reliefs une expression sereine, durable, plutôt que de les figer dans un rire ou une douleur qui, de temporaires, deviendraient perpétuels.

²⁷ *Ibid.*, p. 209.

²⁸ Notice de Sainte-Beuve, *op. cit.*, p. XXXII - XXXIII.

La courbe ascendante du tragique et du pathétique dans *Gaspard de la Nuit* est doublée d'une courbe descendante du comique. Dans cette confrontation, à mesure que le pathétique devient plus explicite, le comique perd de son immédiateté initiale. Le comique sera plus difficile à définir dans cette oeuvre, car il tient du spécifique, de la technique plutôt que d'une vision proprement comique.

La source principale du comique dans le texte bertrandien est le thème du faux dans ses diverses métamorphoses. Bertrand fait plus d'une fois allusion à ce thème. Tout d'abord, en disant dans la préface: "Nous ne sommes que les copistes du créateur"²⁹, Bertrand montre l'artiste comme un copiste, donc un contrefacteur, un producteur illégitime de doubles.

Ensuite, dans l'épigraphe qui figure en haut du texte *le Capitaine Lazare*, on lit

- "On ne saurait prendre trop de précautions par le temps qui court, surtout depuis que les faux-monnayeurs se sont établis dans ce pays-ci"³⁰.

Pour Bertrand, il faut se méfier des gens qui se sont établis en Flandre, des Flamands, car ce ne sont que des faux-monnayeurs, des faussaires.

Ajoutons qu'au troisième livre, "La Nuit et ses

²⁹ Préface de *Gaspard de la Nuit*, op. cit., p. 75.

³⁰ Éd. Milner, p. 91.

prestiges", paraît le personnage du gnome, Scarbo, le fou. Or, ce fou n'est autre que l'auteur. Ne dit-il pas dans le texte adressé à Charles Nodier

L'empereur dicte des ordres à ses capitaines,
le pape adresse des bulles à la chrétienté, et
le fou écrit un livre³¹.

Et dans *le Fou*, nous retrouvons cette idée de la fausse monnaie

Scarbo, gnome dont les trésors foisonnent,
vannait sur mon toit, au cri de la girouette,
ducats et florins qui sautaient en cadence,
les pièces fausses jonchant la rue³².

Scarbo laisse tomber de fausses pièces, de la fausse monnaie. Il est le fou, et le fou est écrivain. Ainsi, se trouvent réunis les concepts de l'artiste, de l'écrivain, du fou, du faux-monnayeur, du faussaire et du contrefacteur.

Ce thème du faux, annoncé dans la préface, se trouve développé dans le recueil: *le Clair de lune* est un faux clair de lune. Selon Francis Claudon, "l'horreur, la fièvre éclatent avec "la lune, grimant sa face, me tirait la langue comme un pendu"³³. *La Sérénade* n'a rien à voir avec la vraie sérénade. Elle tourne en dérision vers la fin du texte avec la perruque mouillée de monsieur le

³¹ *Ibid.*, p. 217.

³² *Ibid.*, p. 137.

³³ Francis Claudon, "Aloysius Bertrand, Dijon et le romantisme", *les Diableries de la Nuit*, op. cit., p. 16.

conseiller. L'alchimiste est un être troublé par le fantastique, la chambre gothique est une chambre terrifiante, lieu de cauchemars et de torture.

Or le comique "a quelque chose de bizarre et de caricatural"³⁴. La caricature présente la chose sous un jour ridicule. Et Bertrand a eu recours à la caricature. Situations et personnages sont en même temps caricaturaux et symboliques. Ils ridiculisent ce qu'ils représentent.

Dans le dernier couplet du *Raffiné* par exemple, on note une discordance ou une incongruité au niveau de la situation. Cette incongruité réside dans la réaction comique, car absurde du personnage: plongé dans une misère reléguant le pathétique et n'ayant pas le sou, il se permet d'acheter un bouquet de violettes. Il ne faut pas oublier que ce paradoxe figurait déjà dans l'épigraphe qui introduisait le poème: "Un fendant, un raffiné".

Au niveau du personnage, Bertrand a pris soin de créer, dans son protagoniste et par rapport à lui, le paradigme même de cette coexistence tragi-comique - du sérieux et du léger - du positif et du négatif, de l'identification et du détachement.

Le narrateur en tant que personnage est la figure

³⁴ *Clé des procédés, op. cit.*

centrale, celle dont dépend une grande partie du comique et du pathétique. On ne peut sourire de ses débats intérieurs pathétiques qu'à condition de s'être préalablement détaché de lui, de l'avoir jugé et trouvé ridicule. Dans *le Raffiné* toujours, le narrateur s'exprime en un style imagé, mais quelques-unes de ses images sont ridicules et exagérées.

Mes crocs aiguisés en pointes ressemblent à la queue de la tarasque, mon linge est aussi blanc qu'une nappe de cabaret, et mon pourpoint n'est pas plus vieux que les tapisseries de la couronne³⁵.

Cette caricature attaque l'extérieur du personnage; elle conduit à la stylisation, car selon A. Jolles,

La caricature désigne habituellement un portrait qui attaque un caractère en le chargeant et essaye de dénouer une complexion physique et mentale en soulignant et en exagérant certains traits³⁶.

Chez Bertrand, le comique extérieur doit précéder le comique intérieur. Dans un autre couplet, le narrateur-personnage nous décrit sa misère, due à la faim. Malgré le sérieux de la situation, l'image est cocasse, surréaliste et inquiétante

S'imaginerait-on jamais, à voir ma pimpante
dégaine, que la faim, logée dans mon ventre, y
tire, - la bourrèle! - une corde qui

³⁵ Éd. Milner, p. 117.

³⁶ André Jolles, "le Trait d'esprit", *Formes simples*, Éd. du Seuil, 1972, p. 207.

m'étrangle comme un pendu!³⁷

Bien que ce soit sur un ton de lamentation, il nous décrit sa misère, que nous ne pouvons pas nous empêcher de ~~la~~ trouver ridicule. Cet effet s'accroît encore à la fin du texte avec sa réaction absurde, d'où le détachement et le recul ironique qu'éprouve le lecteur.

Bertrand nous communique également son point de vue "par le fait même de représenter ses personnages, par le choix qu'il fait d'eux"³⁸. Beaucoup de personnages sont ridicules dans *Gaspard de la Nuit*: Messire Jean (*Messire Jean*), le raffiné (*Le Raffiné*), Pierrot, Cassandre et Arlequin (*La Viole de Gamba*), Monsieur de la Tournelle, conseiller (*La Sérénade*) ou même blâmables comme l'abbé et le moine (*Les Reîtres*).

Le fait que les personnages agissent ou s'expriment d'une certaine manière montre l'opinion qu'il a d'eux. Les personnages subissent une forte caractérisation, fait de Bertrand, et qui est un signe de son opinion sur eux. On peut avoir le sentiment qu'il "manipule" la société que forment les personnages et qu'il leur fait subir à son gré ses propres railleries. Ainsi, le personnage ridicule est toujours en position d'infériorité face à

³⁷ Éd. Milner, p. 117.

³⁸ O, Ducrot (1984), *op. cit.*, p. 226.

l'auteur et donc face au lecteur qui, lui, est appelé à saisir ce que le personnage ridicule lui, ne saisit pas. Il y a donc une forme d'intimité qui se crée entre Bertrand et son lecteur.

Le dualisme du comique et du pathétique atteint un très haut degré d'intensité et de simultanéité dans la *Sérénade*

- "Et mon coeur fourré d'amour" - "Oh! la jolie pantoufle à mon pied!"³⁹

Dans cet exemple, "le mot d'esprit repose sur une syllepse (présence simultanée des sens propre et figuré d'un mot)"⁴⁰. En ayant recours aux jeux de mots, Bertrand veut obtenir alors "non pas l'ambiguïté mais le double sens"⁴¹.

Peut-on dire que le comique bertrandien est accessoire et qu'il opère ici comme frein pour stopper le pathétique aux endroits où il risque d'envahir le texte entier?

Il y a confrontation du pathétique et du comique dans l'oeuvre. Cette confrontation résulte du fait qu'il y a ambivalence dans l'attitude de Bertrand: le problème

³⁹ Éd. Milner, p. 122.

⁴⁰ A. Vaillant, *Le Rire*, Éd. Quintette, Paris, 1991, p. 26.

⁴¹ A. Jolles, *op. cit.*, p. 198.

de son personnage a été sien (l'homme Bertrand), d'où l'impression générale d'adhésion qui mène au pathétique; mais aussi il la dépasse d'où le détachement, le recul critique, comique. Nous assistons à une cassure du discours tragique et cela se produit à travers le comique, l'ironique. La vision et la technique ironiques s'engrènent l'une dans l'autre de telle façon que le mécanisme qui en résulte permet d'embrasser dans un même personnage, voire dans un même mot, le comique et le tragique simultanément.

Ce comique ironique nous met devant une des techniques majeures de la vision ironique bertrandienne: la technique du ricochet. Ce "ricochet" n'est pas accidentel. C'est une des caractéristiques principales du recueil, liée à sa nature à la fois dramatique et dialectique, au jeu de miroirs. Cette technique permet de jongler avec le comique et le pathétique. Il est particulièrement efficace lorsque, comme dans un jeu de quilles, Bertrand se sert d'un certain personnage alternativement comme boule et comme quille. Ainsi, le raffiné se présente comme personnage, qui est à la fois source de satire et objet de satire. Dans *Messire Jean*, le personnage, dont on se moque en raison de sa naïveté, est aussi objet de satire. Mais il est tout de même pourvu d'une certaine clairvoyance critique

"Ils se battaient, Madame, l'un maintenant contre l'autre que vous êtes la plus belle, la plus sage et la plus grande princesse de l'univers"⁴².

Cette clairvoyance critique est source de satire. Le déictique "maintenant" a ici une valeur très significative: contribuant à un changement de base énonciative, il met dans la perspective correcte les allusions du narrateur.

Ainsi, nous ne trouvons point de dimension pathétique dans les personnalités des personnages, en dehors de ce qu'on entrevoit obliquement parce que d'une façon indirecte et symbolique. Ils ne sont que des instruments dans cette technique de ricochet. Ils font la satire à la fois du point de vue du narrateur et de l'auteur, ce qui les rend comiques. Bertrand fait glisser à travers ces images de caricature son point de vue sur le Mal qui cause la souffrance de l'homme.

1.2. Les structures du Carnaval bertrandien

Dans le monde bertrandien se structurent des figures à double lecture.

a) Le masque

Dans le carnaval bertrandien fait de distances et d'oppositions, la figure de la feinte ou du masque est une

⁴² Éd. Milner, p. 124.

synthèse qui marie, amalgame les dyades. Cette figure est chargée d'ambiguïté, car

dans le carnaval, le sujet est anéanti: là s'accomplit la structure de l'auteur comme anonymat qui crée et se voit créer, comme moi et comme autre, comme homme et comme masque⁴³.

On pourrait donc se demander si Polichinelle de *Gaspard de la Nuit* porte le masque, si sa vérité est cachée derrière son rire.

Par un extraordinaire et rare triomphe sur son tempérament, Bertrand renonce à être lui-même dans son oeuvre et, comme l'a noté Suzanne Bernard,

c'est d'une manière déjà "parnassienne" avant la lettre qu'il nous interdit, dans *Gaspard*, tout accès à l'intimité de son âme⁴⁴.

C'est ainsi qu'il nous met sur de fausses pistes. Le problème de "l'auteur en personne" se complique de la nécessité de porter un masque, non fantaisiste, qui définirait tant sa position par rapport à la vie qu'il évoque (comment et pourquoi, lui, voit et dévoile cette vie) que sa position vis-à-vis du public, de la part de qui il se présente pour "dénoncer" la vie. De là la nécessité du bouffon, il est le masque que porte Bertrand. Ce bouffon-masque vient à son secours, et lui fournit la forme de l'existence de l'homme participant à la vie sans

⁴³ J. Kristeva, *Semeiotike: recherches pour une sémanalyse*, op. cit., p. 160.

⁴⁴ S. Bernard, op. cit., p. 59.

y prendre part.

Le masque sert à montrer que la position de Bertrand vis-à-vis de la vie qu'il évoque est fort complexe et problématique. Il influence le statut de Bertrand, son image et son point de vue. C'est ainsi qu'il prend un sens exceptionnel dans cette oeuvre: il donne le droit d'embrouiller, le droit de parodier la vie en paroles, de donner dans l'à-peu-près, de n'être pas soi-même, le droit de faire passer la vie par le chronotope intermédiaire des tréteaux, de la représenter comme une comédie, et les gens comme des acteurs.

b) Le bouffon

Si le masque est une figure caractéristique du carnaval de *Gaspard de la Nuit*, à elle se trouve rattachée la figure de bouffon. Nous pouvons retrouver ses sources au Moyen Age qui laisse se développer des formes folkloriques ou semi folkloriques de caractère satirique et parodique. De cette littérature médiévale des bas niveaux sociaux, Bertrand a puisé la figure du bouffon représenté par plusieurs personnages de ses textes. Le bouffon peut être à titre d'exemple soit le personnage du *Raffiné*, soit Pierrot de *La Viole de Gamba* qui fait tomber la poudre par terre, ou encore le Je de *la Chanson du Masque* qui porte le masque

Ce n'est point avec le froc et le chapelet,
c'est avec le tambour de basque et l'habit de

fou que j'entreprends, moi, la vie, ce pèlerinage à la mort!⁴⁵

Cette figure est une des formes de l'autre ou du double dans *Gaspard de la Nuit*. Bakhtine remarque que le diable du mystère est "un personnage ambivalent" qui ressemble "au sot et au bouffon"⁴⁶.

Cette figure rit et on rit d'elle. Son rire est celui du comique populaire sur la grand-place. Il rétablit l'aspect public de la figure humaine. Il est le baladin de la vie. Ainsi, toute son existence est entièrement extériorisée: il étale tout sur la place, toute sa fonction consiste à vivre au-dehors. Il s'agit donc d'un mode particulier d'extériorisation de l'homme par le truchement du rire parodique.

Son existence même a une signification figurée; son apparence elle-même, ses gestes, ses paroles ne sont pas directs mais figurés, parfois inversés. C'est pour cela qu'on ne peut les comprendre littéralement, ils ne sont pas ce qu'ils paraissent être. Cette existence semble n'être que le reflet d'une autre, reflet indirect. Son existence coïncide avec son rôle. Hors de lui, il n'existe pas. Étranger dans ce monde, il n'est solidaire d'aucune situation existant ici-bas, aucune ne lui

⁴⁵ Éd. Milner, p. 196.

⁴⁶ M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 266.

convient car il entrevoit l'envers et la fausseté de chacune. Bertrand l'utilise comme un masque, car le bouffon n'est pas de ce monde.

Tout ceci prend une importance particulière en liaison avec le but de cette oeuvre: celui de dénoncer le Mal sous tous ses aspects car toutes les formes idéologiques, institutionnelles, devenaient hypocrites et mensongères, tandis que la vie réelle devenait grossièrement animale. Il s'agit donc de dénoncer toute espèce de conventionnalité fausse pour toutes les relations humaines, la mauvaise conventionnalité qui a imprégné la vie humaine, l'hypocrisie et le mensonge qui ont pénétré toutes les relations entre individus et qui ont introduit la fausseté et la duplicité dans toute l'existence de l'homme.

Dans cette oeuvre parodique où se poursuit une lutte contre le Mal (mauvaises conventions, mensonge, hypocrisie, tromperie...), Bertrand oppose l'intelligence lucide, rusée du bouffon, ses dénonciations parodiques.

c) Le chronotope extérieur

Le bouffon de Bertrand crée autour de lui un micromonde et un chronotope spécial, car ce personnage apporte "un lien très important avec les tréteaux de

théâtres et les spectacles de masques en plein air. Il est relaté à un aspect singulier mais essentiel de la vie sur la place publique"⁴⁷. Cet homme de la place publique est ouvert de toutes parts. Il est entièrement à l'extérieur. Il ne garde rien pour lui seul.

En parlant de chronotope extérieur, on parle de cet aspect de la ville, qui est un lieu d'extériorisation de l'homme-bouffon. On doit donc penser avec Pouchkine à la grand-place du "petit peuple": foire, baraques, estaminets. La grand-place des villes européennes des XIIIe et XVe siècles et des siècles suivants est la place publique, celle de tout le peuple. Ce thème de la ville, figure dans la première page du recueil

J'aime Dijon comme l'enfant, la nourrice dont il a sucé le lait, comme le poète, la jouvencelle qui a initié son coeur⁴⁸.

et plus tard dans *le Maçon*, "la ville aux trente églises", est essentiel. D'ailleurs Bertrand n'est pas le premier à parler de sa ville; Rimbaud aussi a connu à un degré intense l'extase de la ville: "Il aime son immensité, sa force et son éclat magique, la nuit, lorsqu'elle brille de toutes ses lumières et projette au ciel ses taches de feu et de boue"⁴⁹.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 305.

⁴⁸ Préface de *Gaspard de la Nuit*, *op. cit.*, p. 59.

⁴⁹ Jean Lebeau, "Le Thème de la ville. Rimbaud, Quincey, Baudelaire, Aloysius Bertrand". *Mercure de France*, no. 339, 1960, p. 359.

Nous pouvons distinguer dans *Gaspard de la Nuit*, un chronotope extérieur réel au-dedans duquel s'accomplit cette évocation de la vie des personnages-bouffons, et qui manifeste la platitude de la vie quotidienne, cadre banal, dans lequel l'homme se sent étranger⁵⁰. Ce chronotope réel, c'est la place publique, l'agora. Chaque texte a son propre chronotope. Il varie d'un texte à l'autre: dans *Harlem*, les buveurs fument dans l'estaminet borgne; dans *la Barbe pointue*, c'est l'atmosphère de la fête collective étoilée de lampes d'argent; dans *les Deux Juifs*, c'est vers la place du Marché que couraient joyeusement les turlupins; dans *le Raffiné*, les gens boivent la limonade, mangent, se promènent à la Place Royale...

Ces spectacles de masques en plein air, ces tréteaux de théâtres, ce chronotope extérieur est le lieu typique de la foire. La foire est un événement très important de la carnavalisation. Elle est l'occasion pour faire du théâtre. La foire c'est la fête avec son atmosphère bruyante dans *Harlem* ou dans *l'Alerte* qui nous rappelle "la foire d'Impruneta" et "la foire de Gonderville". Chacun des personnages de *Gaspard* vit la fête à sa façon, participe à la foire à sa manière. Dans *Harlem*, les

⁵⁰ Robert Kopp évoque cette idée dans le compte rendu de la thèse de Fritz Nies, *Poesie in prosaischer Welt* in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, no. 1, octobre-décembre 1967, p. 868.

buveurs fument dans l'estaminet, dans *le Maçon*, Abraham Knupfer chante, la truelle à la main et nivelle de ses pieds; dans *la Barbe pointue*, c'est la foire, la fête à la synagogue, étoilée par les lampes d'argent avec "les rabbins en robes et en lunettes (qui) baisaient leurs talmuds, marmottant, nasillonnant(...); dans *Départ pour le Sabbat*, la foule se rassemble pour manger la soupe à la bière; dans *les Deux juifs*, les turlupins couraient joyeusement vers la place du Marché et dans *la Tour de Nesle*, ils dansaient des gigues devant la spirale de flamme. *Le Raffiné* nous transpose réellement l'ambiance de la foire à la place Royale avec ses vendeurs ambulants.

Cette place avec ses lumières présente la ville. Dans cet espace se passe la vie de l'homme, dans les conditions de ce chronotope théâtral, où se dévoile la vie des personnages, qu'apparaissent toutes les facettes de la figure de l'homme et de son existence, et qu'elles reçoivent un éclairage spécial. Ce chronotope est le chronotope du théâtre de marionnettes, chronotope qui se trouve sous une forme cachée dans *Tristram Shandy* de Sterne⁵¹, ou dans *Pétroucka* de Gogol.

d) Le rire

⁵¹ Il y a toute une étude à faire sur le chronotope du théâtre de marionnettes de Sterne et de Bertrand.

À travers les notions d'"excentricité", d'"inversion", de "mésalliances", s'élabore le rire bertrandien. Ce rire se manifeste clairement à travers la fête de *la Barbe pointue*, la comédie de *la Viole de Gamba*, la conversation de la foule des *Gueux de nuit*. Ce rire est directement lié aux genres médiévaux, ses racines s'enfoncent au plus profond du folklore primitif. Ce rire est le grand rire de la fête collective, des saturnales ou du carnaval, dont le sujet est le peuple, hors de toute hiérarchie sociale, dont le lieu est la place publique, et dont les rites expriment l'ambivalence fondamentale en abolissant les distances et en associant les contraires, le grotesque et le sublime, le haut et le bas.

Ce rire de la fête est le rire de la marionnette, du clown. Il a une composante tragique. L'auteur de *Gaspard de la Nuit* fait sienne l'idée de Novalis pour qui toute poésie participe du tragique

Toute poésie a un fond tragique. (...) L'effet tragique de la farce, du théâtre de marionnettes. (...) ⁵².

Ainsi, se révèle l'autre facette du rire de Bertrand. Ce rire du Polichinelle bertrandien n'est en fin de compte que le rire du diable. Mais en quoi

⁵² Novalis, *Schriften*, cité par Boie, *op. cit.*, p. 153.

consiste ce rire diabolique? Charles Magnin nous l'explique

Vous ne savez donc point ce que c'est que Polichinelle? C'est le bon sens populaire, c'est la saillie alerte, c'est le rire incompréhensible. Oui, Polichinelle rira, chantera, sifflera, tant qu'il y aura par le monde des vices, de la folie, des ridicules. Vous le voyez bien, Polichinelle n'est pas près de mourir... Polichinelle est immortel!⁵³

Rire incompréhensible aussi, car il a deux faces. La première est celle de la fête, du sens populaire; et la seconde est celle de la tragédie, de la souffrance, du sérieux. À la suite de Kristeva, nous pouvons dire que le rire du carnaval bertrandien n'est pas plus comique que tragique, il est les deux à la fois. Ce rire est ambivalent: il jubile en même temps qu'il raille, affirme en même temps qu'il nie. Il est à lui seul une vision du monde: il est une résolution du problème négatif. Bertrand a proposé, par le biais du rire et d'une écriture ludique, une critique de la société, une satire des moeurs qui régissent la vie des hommes. Ce rire est le miroir qui reflète la réalité, mais en la déformant, en la grossissant, en la transformant.

La création de types comiques dans *Gaspard de la Nuit* en est une parfaite illustration. Chaque figure est un Polichinelle qui exprime ce rire, est un clown qui

⁵³ Charles Magnin cité par Micheline Legendre, *Marionnettes. Art et tradition*, Éditions Leméac, Ottawa, 1986, p. 38.

porte un masque pour cacher son vrai visage.

Si dans plusieurs textes nous voyons le sujet portant le masque; dans d'autres, il lui échappe. *Silves* nous montre comment le masque tombe et sa vérité éclate avec lui. On découvre les larmes derrière le rire bertrandien. De là Polichinelle le clown devient une figure attachante et troublante, parce que son rire est feint et ne dissimule qu'imparfaitement son désespoir. Écoutons-le dans ses moments de crise

Encore un printemps, - encore une goutte de rosée, qui se bercera un moment dans mon calice amer, et qui s'en échappera comme une larme!⁵⁴

Encore un printemps

Et j'ai prié, et j'ai aimé, et j'ai chanté, poète pauvre et souffrant! Et c'est en vain que mon coeur déborde de foi, d'amour et de génie!

C'est que je naquis aiglon avorté (...) ⁵⁵.

À M. David statuaire

Le masque, au lieu d'être jeu de la vie, dissimule un vide épouvantable, un rien,

Dansons et chantons, nous qui n'avons rien à perdre (...) ⁵⁶.

la Chanson du Masque

⁵⁴ Éd. Milner, p. 211.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 246 .

⁵⁶ *Ibid.*, p. 197 .

et le rire de la fête devient alors infernal, sombre et méchant

Et le diable, tapi dans la grand'manche de
Padre Pugnaccio, ricana comme Polichinelle!⁵⁷

Padre Pugnaccio

On comprend donc pourquoi le tragique bertrandien a eu recours au comique, au grotesque pour s'exprimer: c'est que la vérité de l'art et du monde est une vérité tragique. Si elle est victime de l'illusion mensongère, de l'apparence fallacieuse, de la rupture entre être et paraître, elle en triomphe grâce au pouvoir de la satire. Le persiflage et l'impertinence de Polichinelle empêchent le tragique de s'apitoyer sur son sort. Bertrand en tant qu'homme a besoin du rire pour voir la vie telle qu'elle est et pour supporter son existence. En tant que poète, il a besoin de Gaspard, de Polichinelle pour rendre visible et supportable l'image de cette existence. Il peut dire avec le héros de *Bonaventura*:

Si l'on s'avisait de prendre ces idées à coeur, cela vous mènerait promptement chez les fous, mais, quant à moi je ne les prends qu'en polichinelle (...)⁵⁸.

Dès lors, une tout autre lecture du rire est possible. Ce rire ne sera point le rire de la jouissance. Le rire dans l'oeuvre bertrandienne est le rire de l'absence, de la mort, du néant, un masque que porte

⁵⁷ *Ibid.*, p. 195.

⁵⁸ *Bonaventura*, p. 151.

l'homme et qui rétablit l'aspect public de la figure humaine, absente et morte (non participation) et qui doit quand même participer et être là.

II- LE THÉÂTRE DE GASPARD DE LA NUIT

Y a-t-il une place dans la poésie bertrandienne pour du théâtre?

Les premiers mots du recueil nous déplacent vers un endroit familier pour Bertrand, mais qui nous est étranger: le jardin de l'Arquebuse. Ce jardin se fera le lieu d'une scène: le poète va se créer un interlocuteur et va inventer en quelque sorte une pièce de théâtre fantastique, basée sur un dialogue entre les deux personnages.

À travers cette préface, le poète nous donne à voir un spectacle: c'est le spectacle de son imaginaire, plus vrai que le réel. Bourgeois, nobles, vilains, soudrilles, prêtres, moines, clercs, marchands, varlets, juifs, lombards, pèlerins, ménestrels, officiers du Parlement et de la Chambre des comptes, officiers des Gabelles, officiers de la monnaie, officiers de la gruerie, officiers de la maison du duc... seront autant d'acteurs et de figurants sur la scène de *Gaspard de la Nuit*.

2.1. Le langage par signes

Le texte bertrandien nous offre des éléments qui relèvent du théâtre, ou plutôt d'une représentation théâtrale. Celle-ci appelle une pluralité de codes: outre le code linguistique, *Gaspard de la Nuit* met en oeuvre un système de signes extra-linguistiques faisant intervenir

un code visuel (scène), un code acoustique (sonorisation) et un code gestuel (acteurs).

a) Code visuel

Chez Bertrand, le visuel met en scène (en signe) le langage. L'espace scénique de *Gaspard* est traversé de lumières

L'espace des poèmes de Gaspard de la Nuit... est aussi traversé de lumières qui en élargissent les proportions, en dramatisent les perspectives, en rendent plus mystérieuses les surfaces et les profondeurs⁵⁹.

Le type et la source de lumière varient d'un texte à l'autre: la synagogue est "ténébreusement étoilée de lampes d'argent"; l'alchimiste travaille "aux blafardes lueurs de la lampe"; les gueux de nuit admirent "comme la flamme danse bleue sur les tisons"; dans *Le Raffiné*, "la place Royale est (...), aux falots, claire comme une chapelle", dans *la Citadelle de Wolgast* "des torches s'allument dans les casemates, courent sur les bastions, illuminent les tours et les eaux" etc...

Par les lampes, les flammes, les lueurs de bougies et les ombres qu'elles répandent, les teintes de la peinture flamande sont admirablement transposées par Bertrand sur scène. Il y a là toute l'affinité de

⁵⁹ Max Milner, Introduction de l'oeuvre, *op. cit.*, p. 32.

l'espace poétique de *Gaspard* avec celui des peintres du clair-obscur, Rembrandt, Breughel, Caspar David Friedrich...

À l'aide de l'éclairage, les visages des personnages sont vus de près. Nous pouvons distinguer les visages de quelques maraudeurs se chauffant à un feu de veille, visages qui changent selon l'éclat du feu, de ces visages à-demi sortis de l'ombre

Ici la flamme des tisons rougeoya et bleuit,
et les faces des routiers bleuèrent et
rougeoyèrent⁶⁰.

les Grandes compagnies

Les éclairages vaudront donc comme un langage, et la lumière, dans cet effort vers un langage théâtral unique, viendra à tout instant rejoindre les bruits et les sons.

b) Code sonore

Les textes de *Gaspard de la Nuit* offrent la fusion d'éléments plastiques du langage: voix et bruits, dans un espace à la limite du poétique et du théâtral. Ce que dit Oscar Levertin des gravures de Callot,

Il ne faut pas beaucoup d'imagination pour transformer ces images en scènes de théâtre; le tout devient une de ces joyeuses comédies de l'époque remplies d'intrigues, de rodomontades et de mots galants⁶¹.

⁶⁰ Éd. Milner, p. 171.

⁶¹ Oscar Levertin, *Jacques Callot: vision du microcosme*. Préface et notes de F.G. Parizet. Paris, Stock, 1935, p. 60.

se trouve réalisé dans les scènes recréées par Bertrand, animées de dialogues truculents ou sérieux. Ces dialogues laissent apparaître une dimension peu présente en poésie, qui est celle du mouvement entre deux paroles distinctes qui se répondent l'une à l'autre. Par ces dialogues, la poésie de Bertrand se fait théâtrale.

La parole crée le décor. Dans les poèmes-conversation qui sont nombreux, les dialogues s'étalent sur des pages entières. C'est le cas dans *les Gueux de nuit*, *les Grandes compagnies*, *la Sérénade*, *Scarbo*, *les Reîtres*. Les gens sont là, ils parlent, ils crient; les mots font éclater leurs bulles.

En outre, les sons animent ces scènes. Écoutons la scène bruyante de cabaret dans *l'Alerte*

Et soudain, aux chocs des pots, aux grincements de la guitare, aux rires des servantes, au brouhaha de la foule, succéda un silence à travers lequel eût bourdonné le vol d'une mouche⁶².

ou celle dans *les Muletiers*

Elles égrainent le rosaire ou nattent leurs cheveux, les brunes andalouses, nonchalamment bercées au pas de leurs mules; quelques-uns des arriéros chantent le cantique des pèlerins de Saint-Jacques, répété par les cent cavernes de la Sierra; les autres tirent des coups de carabines contre le soleil⁶³.

⁶² Éd. Milner, p. 192.

⁶³ *Ibid.*, p. 185.

Cheminement des mules, chants, coups de feu répétés en écho dans la Sierra, tout cela cause du bruit ou comme le note Béatrix Guillot "une furia de sons et de mouvements"⁶⁴.

De temps en temps, on entend un son ou une voix volumineuse. Exemples

- " Jésus, miséricorde! s'écria la béguine (...)"

le Falot

Foin de la lune! grommela-t-il, ...j'achèterai le pilori pour m'y chauffer au soleil!

Le Fou

Mais soudain gronda la foudre...
(...).

la Ronde sous la cloche

Ce furent ensuite, - ainsi j'ai entendu, ainsi je raconte, - le glas funèbre d'une cloche auquel répondaient les sanglots funèbres...*Un Rêve*

Les sons proviennent aussi du luth au violon, du hautbois à la trompette, de la cornemuse aux orgues, instruments qui n'offrent que des sons aigus, disharmonieux et désagréables. Dans *la Sérénade*, "un luth, une guitarone et un hautbois" créent une "symphonie discordante et ridicule". La viole de Gamba "répondit par un gargouillement burlesque de lazzi et de roulades, comme si elle eût eu au ventre une indigestion de Comédie Italienne". Tout aussi ridicule est la cornemuse qui

⁶⁴ Béatrix Guillot, *op. cit.*, p. 77.

"pressée involontairement murmure des sons grotesques qui ajoutent au rire des soldats" dans *Jacques-les-Andelys*.

Bertrand agrmente son discours d'intonations verbales fortement marquées et de cris. Les échos sonores et la tonalité des voix sont amplifiés

- "Ohé! ohé! Lanturelu!" *les Deux juifs*

- "Pouah! les chaircutiers, échaudent-ils leurs cochons à minuit? Ventre-dieu! c'est un bateau de feurre qui brûle en Seine!" *l a Tour de Nesle*

- "Holà! holà! à mon aide!"

Messire Jean

Cette parole phonétique, cet énoncé oral vient de la foire, du marché, de la place publique. En ayant recours à des descriptions laudatives, le texte bertrandien "moins qu'une écriture" devient ainsi "lieu de transcription d'une communication vocale"⁶⁵. Au Moyen Age, ces énoncés laudatifs étaient connus en France sous le nom de "blasons".

Pour quelques moments, cette "parole" prend une forme extrême: elle apparaît comme une série de compressions, de heurts, de frottements scéniques comme dans *la Tour de Nesle*, "le soudard qui perdait envoya d'un coup de poing sur la table son enjeu au plancher"⁶⁶. Dans *l'Office du soir*, le cavalier qui "se penchait, ...

⁶⁵ J. Kristeva, *op. cit.*, p. 134.

⁶⁶ Éd. Milner, p. 115.

éborgna son valet du bout de son épée"⁶⁷.

Ainsi, les signes auditifs et les signes visuels se mêlent et mettent en scène le langage. Le discours bertrandien se présente comme une matérialisation visuelle et plastique de la parole. On en trouve, non pas des formes fixes, mais une fermentation d'images visuelles et sonores. *Gaspard de la Nuit* démultiplie l'espace poétique en espace visuel/théâtral/sonore.

Récit "hiéroglyphique"? Le texte de Bertrand se structure comme un espace double: à la fois comme énoncé phonétique et comme niveau scriptural; comme énoncé visuel et comme énoncé scriptural. Ce qui nous paraît crucial dans cette représentation théâtrale c'est cette mise en scène chez Bertrand qui fait passer le langage du lisible au visible, et du conceptuel au physique.

2.2. "Karagueuz" de la Nuit et le théâtre d'ombres

Théâtre, cet espace tissé de gestes, de voix, de cris, de bruits est-il l'espace d'ombres, de mannequins, de masques? On pourrait rapprocher *Gaspard de la nuit* d'une forme de spectacles, dont le nom et la technique se sont répandus dans le monde entier: le théâtre d'ombres.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 119.

a) Sources et influences

Pourquoi rapprocher *Gaspard de la Nuit* et le théâtre d'ombres?

Tout d'abord, il faut se placer dans l'atmosphère du XIXe siècle. Il y a eu une recrudescence de l'intérêt pour la marionnette en tant qu'acteur virtuel et pour le théâtre de marionnettes en tant que genre pouvant satisfaire le nouveau goût artistique. Rien de plus éclairant que cette esthétique du romantisme, peuplée de poupées. George Sand avait pour les marionnettes une vive tendresse. Elle en parle dans deux de ses oeuvres: *Dernières pages* et *L'homme de neige* et le Théâtre des Amis de Maurice Sand était le plus célèbre de ces théâtres. Dans *Émaux et Camées*, Gautier consacre quatre pièces à des *Variations* musicales sur le Carnaval de Venise. Dans la troisième pièce intitulée *Carnaval*, les personnages traditionnels de la *comédie italienne* dessinent l'arabesque par leurs gestes mécaniques. Des personnages ont toujours les noms d'Arlequin, Cassandre, Pierrot, Colombine... se trouvant dans *la Viole de Gamba*.

Or *Gaspard de la nuit*, qui date de 1842 et qui reflète les images de cet engouement, hérite d'une longue tradition qui, remonte au Moyen Âge, et bien au-delà, à l'Égypte antique.

En premier lieu, le Moyen Âge, période très riche et source inépuisable pour la connaissance de l'évolution de

la pensée et de l'art, n'a pas échappé à l'engouement de l'art des marionnettes. La marionnette constituait non seulement un divertissement fort apprécié, mais elle était également source d'inspiration chez plusieurs poètes, comme François Villon qui ne les oublie pas dans son *Testament*.

Les énormes mannequins qu'on promenait dans les rues étaient de vraies marionnettes, puisqu'ils étaient actionnés à l'aide de cordes par des manipulateurs. Les spectacles ambulants de ces marionnettes représentaient des gargouilles, des hydres qui lançaient des flammes. Outre ces dragons et ces monstres, on y faisait figurer des géants comme Goliath, Gargantua, Pantagruel, Grandgousier... Il faut aussi tenir compte du génie mécanique qui s'est développé depuis le Moyen Âge et qui a donné ces horloges savantes et ces automates parfaits. De même, le personnage de bouffon était introduit après un certain temps afin d'alléger quelque peu le drame que représentait la marionnette sacrée.

Il paraît clair que l'oeuvre de Bertrand a largement puisé ses figures de grotesques dans cet univers. Quant au fantastique bertrandien, il est à l'image du fantastique allemand comme le note Sainte-Beuve

Bertrand, dans sa fantaisie mélancolique et nocturne, était fort atteint de ces diableries; on peut dire qu'entre tous il était et resta féru du lutin, cette fine muse:

*Quem tu Melpomene semel...*⁶⁸.

On comprend donc comment, dans *Gaspard de la nuit*, on est transporté dans des forêts profondes et mystérieuses, et surpris par le rire espiègle de ces petites êtres qui surgissent ici et là, car les forêts bertrandiennes, à l'image des forêts germaniques, sont peuplées de lutins, de bons et de mauvais génies. Les magiciens aux pouvoirs surnaturels ne sont jamais loin. Là est le sens de ces transformations et des apparitions inattendues qui viennent fréquemment dans des textes comme *le Nain*, *le Falot*, *Départ pour le Sabbat...*

Un moment de réflexion s'impose pour plonger dans l'univers germanique: folklore, contes et légendes. Dans un pays fasciné par les récits mystérieux, par le rêve, autant que par la statuaire mobile, il est tout à fait normal de voir naître des récits fantastiques, comme ceux d'Hoffmann chez qui la réflexion philosophique tend à créer toute une symbolique autour de la figure que représente la marionnette. Nous pensons d'une part à *L'Olympia*, cette poupée presque humaine qui devient l'image de l'idéal de la marionnette; et d'autre part à la légende du Docteur Faust, ce vieux philosophe, théologien, alchimiste de Wittemberg, qui, perdu dans

⁶⁸ Notice de Sainte-Beuve sur Aloysius Bertrand, *op. cit.*, p. XV.

l'angoisse de la solitude, s'interrogeait sans fin sur le sens de la vie et le poids du savoir. Bertrand lui-même évoque cette "malheureuse cité de Wittemberg" dans *le Marchand de tulipes*.

En second lieu et c'est là que réside tout notre intérêt, il s'agit de plonger dans l'univers imaginaire de l'Égypte. Il convient tout d'abord de faire une remarque d'ordre historique. L'Égypte a développé la statuaire mobile durant l'Antiquité, la marionnette a joué un rôle considérable. Les drames sacrés interprétés par les marionnettes ou les idoles mobiles ont précédé les drames interprétés par les acteurs. Le peuple appréciait les grandes parades qui marquaient des événements importants: fêtes religieuses ou rituelles ou bien divertissements populaires. C'est au cours de telles manifestations qu'on a vu les premières marionnettes et les premiers automates dans les célébrations du culte d'Osiris. Quand Hérodote nous décrit ce genre de cérémonies, c'est de marionnettes au sens strict qu'il nous parle, c'est-à-dire de personnages ou d'accessoires mus par des fils et contrôlés par un manipulateur, un montreur de marionnettes, qu'on appelait à l'époque un "névropaste".

En outre, on donne le nom de "mystères" à une sorte

de théâtre de fêtes, qui comportaient des manifestations, et où étaient commémorés des faits de la geste des dieux, qu'on nommait publiques. Un silence religieux devait voiler ces choses. Ces mythes étaient joués par des acteurs professionnels dans les temples. Les représentations nous montraient la foule dansante.

"Karagueuz" est le nom de la marionnette orientale imposée par les Turcs dès le XVIIe siècle sur tous les bords de la Méditerranée musulmane. Nous trouvons chez les Romains un certain Maccus qui lui ressemble comme un frère; chez les Italiens il s'appelle Pulcinella; chez les Anglais, Punch; chez les Russes, Petrouchka et chez les Allemands, Kasperlé est le principal personnage de ce théâtre. Le théâtre de "Karagueuz" est le théâtre d'ombres en Orient. Il occupe le chapitre III de la deuxième section intitulée "Théâtres et fêtes" dans la partie la plus célèbre du *Voyage en Orient*: les Nuits du Ramadan.

Il est tentant de faire un rapprochement sur le plan phonétique entre les prénoms Kaspar/Kasperlé/Karagueuz. Et que dites-vous si vous savez que dans la langue turque "cara" veut dire "noir", "gueuz" signifie "oeil". Si Kaspar est le diable, Karagueuz est l'oeil noir!

Kaspar serait donc Karagueuz, et le théâtre d'ombres

oriental serait celui de *Gaspard de la Nuit*. Mais à quel moment se produit Karagueuz? Karagueuz se produit la nuit dans des jeux d'ombres que favorisent les incendies, et que détruisent les apparitions du jour. N'évoque-t-on pas par là le monde nocturne de *Gaspard de la Nuit*?

Théâtre, Karagueuz, Nuit, ces trois titres sortent les uns des autres selon un emboîtement pleinement bertrandien.

b) Éléments d'un théâtre de marionnettes

Si nous avons pu relever dans *Gaspard de la Nuit* les lumières, les sons et les bruits comme éléments qui participent de toute représentation théâtrale, nous avons recensé également d'autres éléments plus spécifiques qui relèvent du théâtre de marionnettes.

1. L'ombre: création de la forme scénique

L'ombre est un aspect essentiel dans le recueil. Il nous semble que Bertrand s'intéresse aux procédés de dramatisation des ombres et des lumières chers au théâtre d'ombres. Comment a-t-il pu les transposer dans son oeuvre?

Si le théâtre d'ombres réalise au mieux la conjonction de la lumière et de la nuit, si dans ce théâtre, la fonction synthétique se double d'une loi d'esthétique, nous pouvons trouver chez Bertrand quelque

chose d'analogue: ces états de demi-sommeil ou de demi-somnolence dans lesquels est plongé le sujet,

Et je me demandais si je veillais ou si je dormais,
 - si c'étaient les pâleurs de la lune ou de Lucifer,
 - si c'était minuit ou le point du jour!⁶⁹
Mon Bisaïeul

Et moi... il me semblait ouïr les anges descendre du ciel mélodieusement.

Je recueillais de loin quelques parfums de l'encensoir (...)⁷⁰.

l'Office du soir

sont dans la vie psychique un peu l'équivalent de cette conjonction de la lumière et des ténèbres qu'offre le théâtre d'ombres.

Dans ces instants instables, indécis, tout est dans tout: non seulement la raison dans le rêve, mais aussi les ombres dans la lumière. Ces moments privilégiés sont à la fois rares et brefs. Ils installent dans la vie psychique du sujet la fantasmagorie d'un théâtre d'ombres qui permet de découvrir Kaspard/Karagueuz dans sa surréalité.

En outre, l'ombre chez Bertrand se prête à une figuration fantaisiste du réel. Son caractère protéen permet des métamorphoses plastiques où l'imaginaire peut se donner libre cours. L'extrême stylisation de l'ombre

⁶⁹ Éd. Milner, p. 148.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 120.

accroît la puissance suggestive de la silhouette. C'est ainsi qu'à travers quelques images, le lecteur-spectateur entre en contact direct avec le personnage (l'ombre ou la silhouette). Bertrand plaque ses scènes "sur une espèce d'écran que rien ne sépare du spectateur"⁷¹.

L'image du premier couplet de *la Ronde sous la cloche* est très suggestive. Quelle est cette ronde des dieux, ces ombres colorées sur fond de lumière ou de lueur, qui fait voir une silhouette gigantesque,

Cette effrayante lueur peignait des rouges flammes... et prolongeait... l'ombre de la statue gigantesque de Saint-Jean⁷².

La présence d'une source lumineuse derrière l'objet aggrandit sa silhouette sur les maisons qui servent ici comme écran. De là naît l'impression de voir du réel, non du virtuel, mais un réel fantomatique. Il faut également prêter attention à la présence des silhouettes obsédantes, "grossies" par le travail théâtral ou caricatural. Selon Paulette Choné,

Bertrand esquisse des silhouettes qu'on croirait sorties des *Balli*, des *Gobbi*, des *Capricci di varie figure* (...)⁷³.

⁷¹ R. R. Hubert, "La technique de la peinture dans le poème en prose", *op. cit.*, p. 178.

⁷² *Ibid.*, p. 144.

⁷³ Paulette Choné, *op. cit.*, pp. 103 - 104.

Regardons ce nain bossu et vampire: dans *Scarbo*, il "grandissait, nous dit Bertrand, entre la lune et moi, comme le clocher d'une cathédrale gothique, un grelot d'or en branle à son bonnet pointu". Qu'est-il au juste ce corps? Ombre? Silhouette? Ce corps qui vient se placer entre le poète et la lune comme source lumineuse projette son ombre. On ne sait plus ce qu'on voit: forme véritable ou virtuelle. Le même procédé se trouve chez les ombres: il suffit de créer une virtualité formelle, pour que le spectateur ait l'impression de percevoir une forme véritable. Tout réside dans cette virtualité formelle créée par le rapport entre un schéma pur et la disposition et la nature d'une source lumineuse indirecte.

D'autres textes sont la preuve que Bertrand a travaillé et retravaillé sans cesse *Scarbo*. Tout son art pour l'affiner et le diluer se manifeste dans cette forme qui se roule "comme un fuseau dans les quenouillées de sa blanche crinière".

À travers ces images, Bertrand transpose non seulement la physique du théâtre d'ombres mais aussi sa métaphysique: avec la projection de l'ombre sur un écran, il y a matérialisation du phénomène du dédoublement. Ce qui se passe alors au premier plan, ce n'est pas le corps de l'objet, mais en quelque sorte son âme. Ainsi, l'ombre

devient une représentation de l'âme et nous fournit le secret de ce théâtre.

Peut-être doit-on établir ici une fois de plus un lien entre l'ombre, représentation de l'âme, et le Ba, considéré comme son double chez les anciens Égyptiens. De toute façon, les peuples primitifs accordent une importance à l'ombre, car étant double mystérieux du moi, elle peut être symbole de la force procréatrice de l'homme, expression de la croyance aussi bien dans l'ange gardien que dans le diable. C'est cette identification globale et polyvalente de l'ombre à l'âme qui vaut à la figure de Karagueuz son immortalité dans le temps et son rayonnement dans l'espace.

2. Le masque

Le masque demeure l'objet de ce théâtre par excellence. Mais comment se présente-t-il chez Bertrand? quelle forme prend-il dans cette oeuvre?

Le masque c'est le double. C'est moi vu comme autre, c'est l'autre vu comme moi. Mais il faut noter qu'il n'imité pas, il signifie. Par réversion, le masque démasque. Voilant, il dévoile.

Le masque bertrandien ressemble au masque des ombres. Il permet de multiplier les expressions. Il offre deux profils, deux états. Sous le jeu de la lumière, il prend le maximum d'aspects différents, et donne ainsi

l'idée de vie dans un mouvement. Ce point sera traité plus en détails dans la partie intitulée "l'effigie comme procédé esthétique".

C'est la statue égyptienne qui jouait le rôle du masque dans l'univers des Pharaons. On trouve des sphinx à l'effigie d'Amenemhat III, qui sont en fait des lions couchés arborant le masque du roi portant la barbe. Dans ces masques, on voit comment le modelé du visage féroce s'harmonise avec le corps du lion, et parvient à une assimilation des caractères de l'homme et de son image représentée par l'animal.

3. Le langage

L'atmosphère de *la Viole de Gamba* avec Pierrot, Cassandre, Colombine de la Comédie dell'arte, reflets de Pulcinella italien, est une atmosphère typique du théâtre des marionnettes. Rien de plus clair que cette grossièreté du langage

C'était d'abord la duègne Barbara qui grondait **cet imbécile** de Pierrot d'avoir, **le maladroit**, laissé tomber la boîte à perruque de monsieur Cassandre, et répandu toute la poudre sur le plancher⁷⁴.

Le langage des personnages tout comme celui des marionnettes forme avec tout cela un accompagnement mystérieux de cris, d'exclamations: Oh! Ohé! Ah! Pouah!

⁷⁴ Éd. Milner, p. 99.

Holà! bref, folie d'interjections et d'intonations.

4. La gestuelle

La scène bertrandienne est une scène animée, pleine de gestes et de mouvements. La vulgarité qui préside à la plupart des jeux de scène des marionnettes caractérise les personnages de *la Viole de Gamba*

Et monsieur Cassandre de ramasser piteusement sa perruque, et Arlequin de détacher au viédase un coup de pied dans le derrière, et Colombine d'essuyer une larme de fou rire, et Pierrot d'élargir jusqu'aux oreilles une grimace enfarinée⁷⁵.

Action, coups et rires contribuent à la création d'une synchronie de gestes qui est celle des marionnettes sur scène.

Sans doute, l'intérêt accru de Bertrand pour la foule, la multitude vient du fait que le nombre implique le mouvement, qu'il n'est autre qu'un moyen détourné de décrire la dynamique.

Ce que le regard scrute dans les textes, c'est cette dynamique qui se superpose à la foule. Les mouvements affolés de cette "foule (qui) se presse"⁷⁶ sont ceux de la fuite et de la course; et Bertrand ajoute à cette fureur le bruit.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 100.

⁷⁶ Préface de *Gaspard de la Nuit*, p. 67.

Si ce qui caractérise les personnages est la dynamique, la gestuelle et le mouvement, il nous reste à dire que leur mouvement est un mouvement artificiel, leur gestuelle ressemble à celle d'un pantin désarticulé. Selon Béatrix Guillot,

Les individus sont en mouvement et font du bruit mais souvent leur gestuelle ressemble à celle d'un pantin désarticulé et leurs propos à des hennissements⁷⁷.

Ces personnages ont un aspect inhumain. Que dire du ricanement et de la grimace du nain railleur? On est là dans l'inquiétant, surtout que Bertrand emprunte à Callot l'attitude de ses personnages qui se contorsionnent. Dans *La Chambre gothique*, "Scarbo... me mord au cou". Par cette apparence signifiante, on peut voir "l'indice du ravalement des êtres au rang d'animaux"⁷⁸.

Mais la gestuelle ne s'arrête pas là, le mouvement continue. À la pantomime gesticulante et disharmonieuse du nain succède la danse des marionnettes dans *La Ronde sous la cloche*, dans *la Chanson du Masque*. Par cette image de la ronde, les poèmes ressemblent à une danse, et le recueil entier est un panorama du théâtre de la danse avec ses différents figures, et

ce que l'on voit finalement s'esquisser...

⁷⁷ B. Guillot, *op. cit.*, p. 89.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 74.

c'est une danse macabre, rythmée par les convulsions des soldats, les soubresauts des nains, le frétillement des sorcières⁷⁹.

2.3. L'image de la marionnette: présence/absence

Si, pour Réjane Blanc⁸⁰, il n'est question dans *Gaspard de la Nuit* ni de théâtre d'ombres, ni de marionnette, il nous semble que l'ombre, le masque, le langage et la gestuelle des personnages nous fournissent les éléments d'un théâtre de marionnettes. D'autres indices dans le texte nous orientent et nous guident dans notre tentative de rapprochement.

Tout d'abord, le titre de l'oeuvre: *Gaspard de la Nuit* allait être intitulé les "Bambochades" de *Gaspard de la Nuit* avant d'être les "Fantaisies" de *Gaspard de la Nuit*. Ces bambochades se rapprochent par leur nom du Théâtre des Bamboches, théâtre de marionnettes qui donnait ses spectacles à la Cour, chez les nobles et dans les foires.

Ensuite, les deux noms de Séraphin, véritable fondateur des "ombres chinoises" en France, et de Polichinelle, roi des marionnettes, figurent dans la préface de l'oeuvre signée par Gaspard

Et que si on demande à l'auteur pourquoi il ne parangonne point en tête de son livre quelque belle théorie littéraire, il sera forcé de

⁷⁹ *Ibid.*, p. 93.

⁸⁰ Réjane Blanc, *op. cit.*, p. 168.

répondre que monsieur Séraphin ne lui a pas expliqué le mécanisme de ses ombres chinoises, et que Polichinelle cache à la foule curieuse le fil conducteur de son bras. - Il se contente de signer son oeuvre⁸¹.

Bertrand fait ainsi allusion à l'art des marionnettes. Polichinelle est la marionnette qui fait la sentinelle à la porte de Nesle. Polichinelle est vraiment le Roi des Tréteaux. Mais si Polichinelle, la marionnette qui cache le fil conducteur de son bras, est le personnage, comment signe-t-il son oeuvre? Polichinelle est donc Gaspard!

Passons au texte. Aucun des titres des six livres ou des poèmes qui les composent ne se rattache à cet art. Or sa présence est oblique. Le recueil tout entier est comme pris dans un réseau d'images peu nombreuses mais fortement caractérisées. Dans plusieurs endroits, Bertrand a recours à ce fonds métaphorique. Les marionnettes, les automates, les silhouettes d'ombre hantent les textes comme un rêve obsessionnel.

Dans la plupart des poèmes, abondent les êtres fantastiques, les marionnettes et les automates hoffmaniens. Bertrand éprouve du plaisir à mettre en scène les truands et les soudards, à faire défiler sorciers, moines et turlupins, hallebardiers, cavaliers

⁸¹ Préface de *Gaspard de la Nuit*, p. 80.

et béquillards, nains et lépreux, alchimistes et fous.

Bertrand fait évoluer ses marionnettes dans un décor de cathédrales, de maisons à tourelles et pignons pointus, dans des carrefours et venelles étranges; il les montre au cabaret ou à la procession, sous le soleil qui colore leurs haillons ou au clair de lune qui poétise leurs silhouettes. Il n'y a ni psychologie, ni pensée mais seulement des jeux d'ombre et de lumière qui stimulent l'imagination. C'est cet aspect qui, selon Roger Prévost fait de *Gaspard de la Nuit* un recueil anti-romantique

Nous parle-t-il de la nuit? de ce monde inquiétant où les cauchemars fourmillent? où Gérard de Nerval devait aller cueillir quelques-unes de ses perles les plus éclatantes? Hélas! nous ne trouvons plus chez lui qu'un médaillon, un décor d'opéra peuplé de marionnettes, encombré de lutins et de clairs de lune, au décrochez-moi-ça du romantisme⁸².

Le langage poétique de Bertrand reproduit également ces images, ces reflets grâce à la répétition: une répétition qui cherche à accentuer, à renforcer. Les images et les mots sur lesquels elle porte sont significatifs. Au niveau de l'image, Bertrand revient sans cesse au même motif. Son image visuelle traverse l'oeuvre en filigrane comme dans *la Tour de Nesle* ou dans *La Ronde sous la cloche*.

⁸² Introduction et notes de Roger Prévost, édition de *Gaspard de la Nuit*, 1953, p. 13.

Les détails de la description concourent à créer une atmosphère qui, loin d'être joyeuse et comique, est dramatique. L'ambiance est inquiétante. La cloche, l'orage, l'épouvante, les ténèbres accentuent cet effet de malaise. Ces personnages qui dansent dans le noir ressemblent aux marionnettes de Holden telles qu'elles sont décrites par Edmond de Goncourt dans son *Journal* du samedi 5 avril 1879

Les marionnettes de Holden! Ces gens de bois sont un peu inquiétants. Il y a une danseuse, tournant sur ses pointes dans un clair de lune, de laquelle pourrait s'éprendre un personnage d'Hoffmann, et encore un clown qui se couche, cherche sa position sur un lit et s'endort avec des poses et des gestes d'une humanité de chair et d'os⁸³.

On n'est pas très loin ici du nain bertrandien "descen(dant) du plancher, pirouett(ant) sur un pied et roul(ant) par la chambre"⁸⁴, ou du bisaïeul qui "était couché dans son lit, son poudreux lit à baldaquin"⁸⁵.

En outre, le mot "Marion" figure dans le poème *le Raffiné*, ce qui ne nous paraît pas un pur hasard car le nom de marionnette trouve son origine dans le diminutif de Marie, Mariette, Marion, Marionnette.

Dans *La Chambre gothique*, l'image du squelette du lansquenet emprisonné dans la boiserie nous rappelle la

⁸³ Edmond de Goncourt cité par Micheline Legendre, *op. cit.*, p. 45.

⁸⁴ Éd. Milner, p. 243.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 147.

marionnette taillée dans le bois

Si ce n'était que le squelette du lansquenet
emprisonné dans la boiserie, et heurtant du
front, du coude et du genou!⁸⁶

Dans *les Gueux de nuit*, le personnage drôle, celui qui a
les jambes comme des pincettes, évoque l'aspect extérieur
de la marionnette sculptée dans le bois.

Une autre image dans *Messire Jean*, est celle de la
reine qui, "se pâmait de rire... aussi raide et plissée
qu'un éventail"⁸⁷, réussit à évoquer la raideur et
l'automatisme du personnage-marionnette.

Au niveau du mot, Bertrand paraît hanté par une
série d'adjectifs que ces portraits artificiels de
l'homme semblent déclencher: "raide", "plissé", "figé",
"immobile", "muet", etc... Ces adjectifs semblent jouer
un rôle de repère. Ils deviennent des signes de
reconnaissance ou des points de ralliement. Par ces
reprises uniformes, Bertrand rythme et structure son
texte.

2.4. Structure d'un théâtre de marionnettes

Chez Bertrand, il s'agit plus d'une transposition de

⁸⁶ *Ibid.*, p. 133.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 123.

la structure du théâtre des marionnettes que d'une évocation de l'image de la marionnette. Cette structure se base essentiellement sur trois éléments: la poupée (la marionnette), ses fils, le marionnettiste qui les tient.

a) La marionnette ou le "pantin"

Bertrand dépeint ses personnages comme des êtres mécanisés, non-humains, loin de tout aspect de vie. Ce sont des types ficelés comme des "polichinelles". Dans la mesure où les personnages sont moins humains et plus mécaniques, plus "polichinelles", ils font évoluer l'oeuvre vers un mode comique. Notons l'attitude comique du héros dans *Messire Jean*; de Pierrot, Arlequin, Colombine et Cassandre de *La Viole de Gamba*; de Monsieur de la Tournelle dans *la Sérénade*.

Mais quel comique? Le comique de ces personnages tient par excellence du comique d'une marionnette, un comique mécanique qui nous frappe par sa rigidité. Rigides, ces "fantoche" manquant de consistance⁸⁸, ne nous touchent guère. Dépourvus de relief et de profondeur, ces personnages manquent de pathétique. L'aspect comique du personnage bertrandien peut être expliqué à la lumière de la théorie de Bergson. D'après lui, la comédie ne peut exister qu'en peignant des types

⁸⁸ "Fantoche", *Clé des procédés*, op. cit.

généraux, "ficelés", plats, n'évoluant point psychologiquement.

Ce comique ne s'explique-t-il pas par la formule du "mécanique plaqué sur du vivant"? Le vivant, l'authentique vers lequel l'auteur tend en créant ses personnages à l'image des êtres humains, est constamment rongé par le mécanique, l'inauthentique.

Cette mécanisation transforme les personnages en mannequins animés, en pantins désarticulés, en doubles inquiétants à la limite de l'animé et de l'inanimé et souvent morcelés. Il s'agit d'un mécanisme rythmique "inhumain" qui transforme les personnages en "automates". Cet automatisme nous fait penser directement à la définition qu'a donnée Bergson du "pantin". N'a-t-il pas défini le "pantin à ficelles" comme celui qui "croit parler et agir librement" mais n'est en fait qu'un simple "jouet entre les mains d'un autre"⁸⁹? Ce personnage-pantin, cette marionnette, est tiré par des fils, jouet entre les mains de l'auteur.

Par cette apparence signifiante, ces "personnages typés" se trouvant "réduits parfaitement à leur fonction"⁹⁰ de marionnettes, nous font penser aux

⁸⁹ H. Bergson, *Le Rire: essai sur la signification du comique*. Bibliothèque de philosophie contemporaine, Réimpr. Paris, PUF, 1972, p. 59.

⁹⁰ "Personnage typé", *Clé des procédés*, op. cit.

acteurs-hiéroglyphes qui apparaissent dans leur "état spectral", variantes de la marionnette. Ils ne nous donnent pas l'impression qu'ils sont en chair et os, mais que ce sont des silhouettes, des doubles, car ils sont présentés comme des fantômes, comme des ombres de personnages. "L'ombre" chez Bertrand est associée au double, car ce personnage figuré comme autre est inséparable de lui⁹¹. S'il fait appel à des personnages-automates, ce serait surtout pour faire figurer dans ses mises en scène des ombres, des doubles.

Dans l'univers égyptien, les statues d'hommes et de dieux sont des réserves de la personnalité de l'homme ou du dieu, et dans l'univers bertrandien, les personnages ont la même fonction.

b) Le marionnettiste

Comme un magicien, un modelleur de formes, Bertrand crée des êtres en qui se logent l'énergie et la personnalité de l'être représenté. Cet art d'animation suscite la réalité par sa représentation. En Bertrand, nous reconnaissons l'artiste égyptien, faiseur de fétiches, façonnier de la vie. Faut-il dire que les Égyptiens étaient les seuls à souligner l'identité du sujet et de son image par le rituel magique de

⁹¹ *Ibid.*, "Ombre".

l'"ouverture de la bouche" grâce auquel on pensait que la statue recevait l'usage des cinq sens vitaux. Cela montre comment les Égyptiens avaient poussé très loin le concept des pouvoirs magiques attribués à l'image. Nous touchons là un point capital de la nature de l'art égyptien, que Bertrand avait transposé dans son univers.

Comme un marionnettiste, Bertrand cherche à créer, ou recréer, des "types" qui représentent une fonction, une profession, une classe sociale. Sur ce plan, on note une grande variété: le maçon, le capitaine, le marchand de tulipes, l'alchimiste, le bibliophile, le moine, le juif, le raffiné, l'amoureux...

Ces types sont des "modèles". Bertrand, en faisant un croquis ou une caricature, ne peint pas un être spécifique. On est là au niveau du général et non du particulier. Il serait même utile de mettre l'accent sur cet emploi constant de l'article défini pour désigner ces modèles: *le Maçon, le Marchand de tulipes, le Bibliophile, la Barbe pointue, l'Alchimiste, les Gueux de nuit, les Reîtres, les Flamands...*

Or les anciens Égyptiens avaient également cette pensée par modèles. Pour eux, le moi est nié et c'est le microcosme qui doit s'affirmer; pour eux "la personne importe peu. Aussi l'initiation passe-t-elle par un

canon, un archétype"⁹².

Et comme un marionnettiste toujours, Bertrand se cache, vit dans le secret

Les marionnettes vivent dans le secret et du secret. Les hommes qui les manipulent restent inconnus⁹³.

Le thème de la manipulation se manifeste clairement: derrière ces personnages-polichinelles, ficelés, on sent la présence d'une force quelconque tirant les ficelles. Cette force est celle du poète marionnettiste-manipulateur qui joue un jeu dissimulé, implicite.

Mais de quel jeu s'agit-il? c'est le jeu qui intègre au personnage la parole. Apparemment, la marionnette a le privilège de tout dire, comme le note d'ailleurs Charles Magnin

prestigieuses petites créatures, douées à leur naissance des faveurs de plusieurs fées, les marionnettes ont reçu de...l'improvisation, le plus précieux des privilèges, la liberté de tout dire⁹⁴.

Cependant, c'est le jeu du marionnettiste qui lui intègre la parole. Cette parole se trouve comme séparée du corps de la poupée; elle est seulement proférée par lui. En ayant recours au style direct, en insérant le dialogue des personnages dans le texte, Bertrand a voulu faire du

⁹² Pierre Riffard, *op. cit.*, p. 421.

⁹³ *Ibid.*, p. 129.

⁹⁴ Charles Magnin cité par Micheline Legendre, *op. cit.*, p. 15.

personnage le fantoche qui peut se permettre toutes les audaces, faire les commentaires sur l'actualité à laquelle plus d'un pense mais qu'il n'ose exprimer. Bertrand, en apparence, n'assume rien de ce que dit son personnage, il ne prend pas en charge sa parole.

En revêtant l'aspect du fantoche, en jouant le rôle d'une marionnette, le personnage devient donc une figure de distanciation. Cette figure intervient alors entre Bertrand et une réalité qu'il ne saurait saisir sans elle. Cette marionnette devient la figure stylistique qui peut le mieux réaliser une transposition du signifié et une distanciation par rapport à lui. Au lieu de prendre la parole, Bertrand, marionnettiste et sujet parlant, préfère la confier à l'énonciateur-marionnette. Au lieu de montrer comment est sa destinée à lui, il décrit des tableaux qui la figurent. Et c'est toujours par le biais du jeu du marionnettiste: tout en nous cachant son message, il parvient quand même à nous l'exprimer. Mais n'est-ce pas aussi une sorte de comédie?

Cette idée de "jeu" est à la base de la comédie: celle-ci "joue avec les êtres et les choses, elle se joue d'eux allègrement. Ce jeu (entendu à la fois comme amusement et comme distance prise par rapport au monde) représente un moyen efficace et fécond de traiter des

problèmes des hommes et de la société"⁹⁵.

Nous avons déjà mentionné que la marionnette avait pour ancêtres les idoles de l'Égypte antique; elle est l'expression de la "grâce hiératique" des Égyptiens qu'on définit comme l'art de "montrer" et de "voiler". Comment et dans quel sens doit-on comprendre cette "énantiose"⁹⁶?

D'une part, c'est sur les planches du monde social que la marionnette joue son rôle de parade. Tout ce que la société cache d'inhumain, de mensonger, de factice se trouve dévoilé, nommé, représenté, montré par elle.

D'autre part, elle voile car elle cache son animateur. Placé devant la marionnette, le spectateur perçoit l'animé et non l'animateur.

Cet art nous met au coeur du "bertrandisme": c'est là que prend valeur toute une esthétique de la suggestion. Bertrand cache, voile, dissimule. Il se plaît à ne pas paraître dans son oeuvre tel que lui-même mais à se profiler. Pour Jules de Marthold, il s'agit de chercher, en son strict et insaisissable texte, l'effigie morale d'Aloysius, tout en étant averti que le poète prête aux figures de son imagination ses propres sentiments et ses personnelles idées à son insu et malgré

⁹⁵ "Comédie", dossier sur les Genres littéraires, *Clé des procédés*, op. cit.

⁹⁶ *Clé des procédés*, op. cit.

lui; il se traduit lui-même dans ses fictions⁹⁷. Revoyons le portrait caricatural qu'il donne de lui dans ses premières pages

C'était un pauvre diable, (il s'agit de Gaspard), dont l'extérieur n'annonçait que misères et souffrances. J'avais déjà remarqué, dans le même jardin, sa redingote râpée qui se boutonnait jusqu'au menton, son feutre déformé que jamais brosse n'avait brossé, ses cheveux longs comme un saule, et peignés comme des broussailles, ses mains décharnées, pareilles à des ossuaires, sa physionomie narquoise, chafouine et maladive, qu'effilait une barbe nazaréenne; et mes conjectures l'avaient charitablement rangé parmi ces artistes au petit-pied, joueurs de violon et peintres de portraits, qu'une faim irrassasiable et une soif inextinguible condamnent à courir le monde sur la trace du Juif-errant⁹⁸.

En réalité, ce n'est que le portrait de Bertrand.

Mais en même temps il nous montre quelque chose. Qu'est-ce qu'il nous montre? Principalement la figure du philistin, figure inventée par les romantiques afin de définir l'homme social. Le Philistin est l'homme-poupée, l'homme-automate qui réunit tous les simulacres du monde social en sa personne. Voici la définition qu'en donne Clemens Brentano

Un philistin est un bonhomme qui déambule sur des échasses rigides, raide comme un coup de trique, un bonhomme en carton qui n'a de la vie que l'apparence - il ignore qu'il est mort et qu'il prolonge tout à fait inutilement son séjour sur terre; un philistin est le croque-

⁹⁷ Nous reformulons l'idée de Jules de Marthold dans sa préface à *Gaspard de la Nuit*, op. cit.

⁹⁸ Préface de *Gaspard de la Nuit*, pp. 59 - 60.

mort de son propre et perpétuel enterrement intérieur qui promène à l'extérieur de ridicules attributs de la vie(...)⁹⁹.

Cette figure, on la rencontre partout; la société tout entière, c'est elle. Elle représente le bourgeois, produit des normes de son univers. Disons donc que tout homme qui a échangé sa personnalité contre sa fonction devient philistin, se fait marionnette. Comment donc peut-on vivre dans cette société hantée par le malin génie du prosaïsme, sans y perdre son âme? Celui qui ne perd pas son âme n'est pas marionnette, n'est pas philistin; mais il est celui que la société a rejeté: le pauvre, le fou, le poète. Ces trois substantifs donnent l'essentiel de Bertrand-l'homme.

Ainsi s'établit la négativité du monde, l'existence sur le mode automatique de l'homme social et la liberté totale du poète. Les institutions, les habitudes du monde social sont ainsi jugées par quelqu'un qui, par idéal, se trouve placé irrémédiablement en dehors du circuit habituel des modes et des usages. Bertrand est l'outcast romantique qui se venge de la société en s'en rendant critique et juge. Son regard pénètre, démasque, met à nu et crie: "Tuez le philistin".

2.5. L'effigie comme procédé esthétique

⁹⁹ Clemens Brentano, *Werke*, t. 2, München, Hanser, 1963, p. 967.

Dans *Gaspard de la Nuit*, y a-t-il une prise en charge du thème de l'effigie? Comment fonctionne-t-elle?

On peut dire qu'à travers la marionnette, Bertrand est le premier à poser la question de son art, comme il est le premier à s'y reconnaître entièrement. En tant qu'effigie, elle donne à voir, nous pouvons lire l'artiste en elle, car

Toute effigie est à la fois autoportrait de l'artiste et spectacle de sa création. L'écrivain et son oeuvre sont contenus dans ce miroir qui reproduit et fixe la représentation(...)¹⁰⁰.

C'est le personnage qui traduit l'image de l'homme chez Bertrand.

Or la mise en effigie du sujet se réalise non seulement dans les schémas individuels, mais aussi dans les spectacles publics. Regardons ces groupes de bohémiens et ces gueux de nuit qui dansent des giques dans *La Tour de Nesle*, ces magiciens qui font une ronde dans *La Ronde sous la cloche*, ces turlupins et ces béquillards qui crient, courent et envahissent les places dans *les Deux Juifs*, cette troupe bruyante de *La Chanson du masque* qui court sur la place Saint-Marc de l'hôtellerie du signor Arlecchino tandis que défilent les varlets, les trompes et les animaux savants dans un

¹⁰⁰ Bernhild Boie, *L'Homme et ses simulacres*, librairie José Corti, Paris, 1979, p. 174.

spectacle qui ouvre *La Chasse* en évoquant la foire du carnaval.

a) Effigie et simulacres

Pour une existence qui cherche en vain son identité, il faut se résigner à la nécessité d'un double, d'une médiation. Cette médiation sera l'image de l'homme représentée par le personnage-automate. Ainsi plus qu'un thème explicatif, l'image de l'homme va devenir un procédé esthétique.

On touche ici un point important qui est commun entre Bertrand et l'Égypte: les personnages bertrandiens constituent des images, des modèles différents de l'homme, à l'instar des statues fabriquées par les anciens Égyptiens, qui ne sont en réalité que des images.

Cette effigie de l'homme, ces figures qui apparaissent chez Bertrand comme chez les Égyptiens, ne sont que des masques. Chez Bertrand, le sujet se multiplie et a plus d'une image. L'Égyptien aussi se multiplie en s'identifiant au Soleil et en s'enrichissant en douze métamorphoses correspondant aux douze heures du jour.

Le personnage-marionnette est un masque, une figure qui a en propre de dédoubler l'homme. Entre Bertrand et son personnage, "il y a un parfait dédoublement de

personnalité", car "les marionnettes retrouvent les gestes, les attitudes, la démarche et même les tics de leur manipulateur"¹⁰¹. Ainsi, en variant les personnages, Bertrand fait varier les figures qui reproduisent l'homme, et c'est cette ressemblance qui constitue la pierre de touche de leur efficacité symbolique. Cet alchimiste qui feuillette vainement "pendant trois jours et trois nuits, aux blafardes lueurs de la lampe, les livres hermétiques de Raymond Lulle" est une figure qui représente l'image du poète qui passe ses jours et ses nuits à découvrir le secret de l'art. Ce raffiné qui souffre de la misère et de la faim "logée dans (son) ventre" et qui "tire... une corde qui (l')étrangle comme un pendu" n'est que Bertrand souffrant des affres de la pauvreté. C'est en effet le rôle troublant de la marionnette: celui de servir de miroir aux humains. Double idéal, représentation méticuleuse du sujet, ces étranges simulacres humains rassemblent les scintillantes illusions des miroirs.

b) La mise en effigie et la métamorphose

Bertrand, comme tout écrivain romantique, sait son identité précaire, fugace, il sait que la possession de soi n'est jamais définitive et que la recherche de

¹⁰¹ C. Beaulieu, cité par M. Legendre, *op. cit.*, p. 113.

l'identité engagée dans un univers illusoire est elle-même hasardeuse. Ce moi qui cherche à se définir et à se rejoindre est à tout moment menacé de se perdre parmi ses reflets et de se dissoudre dans l'effigie qui le nie: la banalité de ces spectacles publics, de ces jeux de foire bascule dans le grotesque. Grâce à l'influence de la tradition folklorique, l'idée de la métamorphose (ou transformation de l'homme) embrasse l'ensemble du destin de l'homme en ses moments essentiels de crise. L'homme devient un autre et son effigie le nie.

Une des formes connues du folklore, est que l'homme subit une métamorphose qui le rend petit. La réduction de la grandeur idéale de l'homme à des formes spatio-temporelles mesquines nous éclaire sur la conception du fantastique dans l'oeuvre de Bertrand. Ce nain qui apparaît est une figure fantastique qui empêche le sujet de réaliser son importance dans l'espace et le temps. La menace de disparition et de descente aux enfers sous la terre lui est communiquée par Scarbo, figure inquiétante. Ceci nous rappelle quelques représentations de l'art égyptien où on voit comment un petit crocodile de cire pouvait grandir jusqu'à avoir la taille réelle de l'animal, se saisir d'une victime infortunée et l'emporter dans les profondeurs d'un lac. On est là en plein fantastique égyptien.

Dans *Le Nain*, on est surpris par l'apparition soudaine et montruese de la face grimaçante d'une larve

Soudain la vagabonde bestiole s'envolait, abandonnant dans mon giron, - ô horreur! - une larve monstrueuse et difforme à face humaine!¹⁰²

D'où vient cette larve? est-elle un produit de l'imagination du narrateur? ou est-ce une figure de la métamorphose qu'a subie le sujet? En voyant se créer une larve à face humaine, on peut penser qu'il y a là une figure de rhétorique: la synecdoque, dans laquelle une partie désigne le tout. Faut-il plutôt voir dans cette face un sujet malheureux qui avait perdu son corps? L'absence du corps ou sa métamorphose traduit la scission entre la matière et l'esprit et tout le texte exprime la discontinuité de la personne en même temps qu'une perturbation du réel.

Il y a là aussi une représentation scénique, cette apparition extravagante par sa disproportion renverse l'ordre "théâtral". Le moi-narrateur devient à son tour personnage, et même personnage central, enjeu de ce jeu qu'il dirige. Tout cela nous fait penser à une mise en scène semblable, dans *Les Doubles* de Hoffmann, où l'entrée en scène du sujet s'est faite par le biais de l'apparition monstrueuse de la tête grimaçante du marionnettiste. En se métamorphosant, le sujet perd son

¹⁰² Éd. Milner, p. 139.

image initiale, se transforme pour en revêtir une autre.

Dans cette perspective, la métamorphose de l'être en une figure grimaçante est un acte ironique et méprisant par lequel le sujet se joue du monde et se moque de sa propre existence, de l'existence misérable, vulnérable que ce monde lui octroie. La conscience critique et l'ironie destructrice de Bertrand trouvent dans ce simulacre humain une image idéale d'un symbolisme exact.

On croise ce thème de la métamorphose dans les livres ésotériques portant sur l'ésotérisme égyptien. Horus se métamorphose en hippopotame et veut tuer son oncle Seth à coups de harpon; dans le livre XI de *L'Âne d'or* d'Apulée, le héros, métamorphosé en âne, retrouve son fondement, sa forme humaine et accède au grand mystère. Il y a là toute la différence entre le sujet chez les anciens Égyptiens, qui trouve le chemin de l'ascension et le sujet bertrandien qui se trouve nié, entraîné dans le gouffre et réalisant par là le mythe de la caverne.

Nous pouvons donc relever deux images du sujet, deux attitudes contradictoires mais en même temps complémentaires. La première est commandée par un scepticisme profond à qui l'humanité apparaît dans toutes

ses distorsions aberrantes et qui ne laisse subsister de l'homme qu'une image déformée.

La deuxième en revanche est celle d'une confiance heureuse en soi-même comme dans *l'Office du soir*

Et moi, pélerin... ouïr les anges descendre du ciel mélodieusement.

Je recueillais de loin quelques parfums de l'encensoir, et Dieu permettait que je glanasse l'épi du pauvre derrière sa riche moisson¹⁰³.

Le Je se voit non pas tel qu'il croit être dans les moments d'abattement, mais tel qu'il aspire à être.

2.6. Symbolique de la marionnette

a) Marionnette - Effigie - Crise du moi

La marionnette se présente dans *Gaspard de la Nuit* comme une figure qui témoigne de l'instabilité du moi. Le personnage-automate reflète l'image de l'incertitude devant la réalité. Cette incertitude irréductible dont est entaché l'être, le sentiment aigu de la sécession, les vertiges qui en sont les indices, tous ces jeux flous de l'imaginaire, Bertrand a cherché à les condenser dans une seule figure. C'est ainsi que la marionnette, simulacre fait à notre ressemblance, devient le symbole des métamorphoses humaines et l'image essentielle qui

¹⁰³ *Ibid.*, p. 120.

domine son imagination.

Dans son étude sur le thème du double, Wilhelmine Krauss développe l'idée que le problème du dédoublement est lié à la nostalgie romantique de l'infini. D'après elle, cette nostalgie provoque une scission douloureuse de l'être¹⁰⁴. L'être est dédoublé: moi et non-moi. Il est l'habitant de deux mondes. Définie ainsi, la crise du moi est une crise de l'idéal vécue dans les limites strictes de la subjectivité.

Le non-moi devient problématique: il s'incarne dans l'effigie qui n'est ni objet, ni sujet, mais à la fois l'un et l'autre. Ceci détermine le rôle que joue le thème de l'effigie dans "la crise du moi" du romantisme. Elle est à la fois la représentation visuelle d'un conflit intérieur au moi et l'incarnation de sa déchirure. La mise en jeu de la marionnette transpose l'ambiguïté de la réflexion dédoublante, les hasards et les intermittences de l'identité, l'aliénation du moi en une altérité fugace, changeante, aléatoire. Tout ce que Kommerell appelle "le jeu avec le "principium individuationis" "¹⁰⁵.

¹⁰⁴ Wilhelmine Krauss cité par Bernhild Boie, *op.cit*, pp. 99 - 100.

¹⁰⁵ Max Kommerell, *Jean Paul*, Frankfurt a/M, Klostermann, 1977, p. 355.

C'est à travers cette imagerie que nous apprenons la dissolution du réel et les intermittences du moi. Deux significations différentes du thème ordonnent son exploitation métaphorique: la première fait apparaître l'homme comme un être essentiellement déterminé. Marionnette, il traîne alors derrière lui tout un cliquetis de chaînes. Cette variante du thème introduit dans l'oeuvre l'idée d'une pensée fataliste, celle du moi qui prône la liberté inconditionnelle de l'homme. En voyant l'homme sous cet angle fataliste, Bertrand lance un cri:

Ah! l'homme, dis-le-moi, si tu le sais,
l'homme frêle jouet, gambadant suspendu aux
fils des passions; ne serait-il qu'un pantin
qu'use la vie et que brise la mort?¹⁰⁶

À M. David statuaire

La seconde signification désigne un monde qui se vide de son sens. Ce monde vidé de son sens, ce monde inquiétant est exprimé à travers une conception "hiéroglyphique" du sujet: le sujet-marionnette. On trouve dans la première préface de l'oeuvre l'exemple le plus significatif

Immobile sur un banc, on eût pu me comparer à
la statue du bastion Bazire. Ce chef-d'oeuvre
du figuriste Sévallée et du peintre Guillot
représentait un abbé assis et lisant. Rien ne
manquait à son costume. De loin, on le prenait
pour un personnage; de près, on voyait que
c'était un plâtre¹⁰⁷.

¹⁰⁶ Éd. Milner, p. 246.

¹⁰⁷ Préface de *Gaspard de la Nuit*, p. 59.

La figure rhétorique majeure de cet extrait est l'antithèse: homme/statue. Tout le passage s'ordonne autour d'elle. La première phrase fait du sujet une statue. Ainsi, nous trouvons réunies en lui ce que l'antithèse déclare inconciliable: la vie et la mort.

Cette préface nous oriente dans notre approche de l'attitude du sujet: si les personnages bertrandiens s'animent et bougent comme des marionnettes, le Je perd sa puissance et son animation et sa vie. C'est un sujet mort-vivant.

Voyons comment le poète vit la scène dramatique de *La Ronde sous la cloche* avec intensité. Le texte met en scène le drame intérieur du Je: l'accumulation des adjectifs possessifs à la première personne du singulier déterminant des noms d'objets atteste la dépersonnalisation du sujet, qui disparaît totalement devant le sortilège auquel il assiste impuissant.

Dans *la Chambre gothique*, le gnome inquiétant qui tourmente le Je acquiert force et puissance, tandis que le sujet, l'être humain se chosifie. Scarbo le mord au cou, et pour cautériser sa blessure sanglante, y plonge son doigt de fer rougi à la fournaise. L'image transmise est celle d'un corps en chair et os qui durcit, se chosifie par le contact avec Scarbo le fantastique.

Plus encore, dans le texte intitulé *Scarbo*, l'être fantastique est une figure absolue de la mort. Tout autour de lui se crée une symbolique funèbre: il n'est question que de linceul, d'enterrement, de momification, de tombeau, de limbes, de vers. Quant au Je, il est victime des menaces de Scarbo. Il perd tout son pouvoir, toute sa force et même tout aspect de vie.

Ainsi à l'apparition de Scarbo ou des autres êtres suspects, la ligne de démarcation tracée entre l'inorganique et l'organique se brouille et la relation devient réversible. L'être vivant, l'homme se chosifie, devient objet et revêt les rouages d'une mécanique; tandis que la chose, l'objet s'irrigue d'une vie et d'une force magique.

C'est là qu'on peut voir l'image d'un monde vidé de son sens: ce mannequin qui s'anime est le motif exemplaire de la peur. On est au coeur du fantastique, ce fantastique qui en 1800 est symptôme de la vie bouleversée de l'époque. La vie dans ce jeu d'échanges et de renversements perd sa cohérence, son évidence et même sa réalité. Et parmi ces simulacres, ces mannequins suspects de recéler de la vie, le moi romantique erre à la recherche de sa propre identité.

La transformation de l'être humain en objet

mécanique mérite qu'on la regarde de plus près: cette marionnette qui imite les apparences de l'homme, tout en dépendant d'une force extérieure qui la guide, se prête à illustrer toutes les formes d'aliénation; en d'autres termes, la mécanisation de ces êtres, symboles de l'homme, est ici un pur effet d'aliénation. Cette aliénation s'exprime à travers un monde étrange, méconnaissable, que les corps des personnages hantent à la manière de fantômes.

b) Figure de négativité

Reste alors une dernière question: quelle est la fonction de cette image dans l'oeuvre bertrandienne? Pourquoi le rôle du "pantin à ficelles" est-il poussé au maximum dans *Gaspard de la Nuit*?

Représentation de la vie? Oui dans une certaine mesure, car pour représenter la vie humaine et pour montrer tous les ridicules qu'elle contient, l'esprit bertrandien a inventé ce spectacle de personnages-marionnettes. Dans *Gaspard de la Nuit* figure la scène changeante de la vie, théâtre où paraissent des figures de toutes sortes.

Symbole négatif? Elle est la source de ce sentiment de dépossession totale subie par Bertrand-l'homme en

proie à la société? Cette effigie y figure essentiellement comme symbole négatif et on lui découvre des sens satiriques et polémiques. L'image de la marionnette chez Bertrand est au service d'une idéologie. Cet auteur ne s'attaque pas à un système mais à sa perversion, il ne vitupère pas la classe bourgeoise mais le philistin. Ce "tuez le philistin" de *la Barbe pointue* paraît tout à fait révélateur. Ne pouvant pas changer l'ordre politique, il le remplace par l'ordre esthétique. Au réel social il oppose ainsi le réel poétique.

Si les figures varient, la signification reste la même: ces personnages-marionnettes sont l'artifice qui dénonce l'idéal artificiel de toute une époque. Ce que nous voyons à travers elle est mis en cause, c'est plus concrètement tel abus, tel signe spécifique d'avilissement moral, d'injustice et de perversion politique.

C'est également à travers ce simulacre figurant l'homme que Bertrand refuse, réfute, condamne et dénonce. Mais que dénonce-t-il? Il dénonce en l'homme social l'être sans liberté et sans consistance propre.

c) Médaille ou Clé?

Si Bertrand a transposé la structure de la marionnette et sa symbolique dans son univers artistique,

s'il a essayé de nous représenter l'idée du théâtre par l'hiéroglyphe d'une ombre, que dit-elle, cette ombre qui s'agite derrière "la toile de gaze" et qui révèle l'homme à lui-même? Apparemment rien que de profane; mais un profane indépendant du sacré n'a pas de réalité, tous les deux sont là: le sacré sous le profane, le sublime sous le grotesque.

Ainsi se révèle la double face de la marionnette: celle-ci fait ressortir une dualité entre deux tendances apparemment contradictoires: l'envol vers le monde du merveilleux et la caricature sociale.

D'une part, la marionnette nous fait penser qu'elle peut atteindre le sublime¹⁰⁸. Le théâtre de poupées nous sort de l'échelle humaine; il nous transporte hors des dimensions terrestres. La marionnette est maintenue par une force inverse à l'attraction de la planète; elle est plus attirée vers le haut que vers le bas. Elle n'a besoin du sol que pour le frôler. Elle s'inscrit dans l'histoire du monde comme le témoin des aspirations humaines.

Les recherches de R.-D. Bensky sur les structures et la symbolique de la marionnette la tirent vers une

¹⁰⁸ Nous rappelons que la marionnette religieuse du moyen âge comme celle de l'Orient représentait le sacré et le sublime.

représentation symbolique de la réalité. C'est ce que nous indique le "Karagueuz" des *Deux anges*

- "Planons, lui disais-je, sur les bois que parfument les roses; jouons-nous dans la lumière et l'azur des cieux, oiseaux de l'air, et accompagnons le printemps voyageur."

... cette soeur des anges m'eût fait monter aux cieux avec elle(...).

Mystérieux voyage des deux anges qu'on eût vus, au point du jour, traverser les espaces et recevoir sur leurs blanches ailes la fraîche rosée du matin!¹⁰⁹

ou encore celui du texte *Sur les Rochers de Chèvremorte*

Le poète est comme la giroflée qui s'attache frêle et odorante au granit, et demande moins de terre que de soleil¹¹⁰.

D'autre part, elle est figure de la caricature sociale.

Selon R. D. Bensky,

Cette dualité provient de la double nature de la condition esthétique de la marionnette: d'une part, la liberté expressive dont elle jouit l'introduit d'autorité dans le domaine de l'invraisemblance, et partant de l'insolite; d'autre part, la limitation de ses moyens l'astreint à ne représenter que de simples schémas de la réalité, lesquels lorsqu'il s'agit de figurer des personnages réels de la société, réduisent ceux-ci à leurs traits les plus caractéristiques¹¹¹.

Ceci paraît dans le grossissement et la

¹⁰⁹ Éd. Milner, pp. 227 - 228.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 210.

¹¹¹ R. D. Bensky, *Structures textuelles de la marionnette de langue française*, Éditions A.-G. Nizet, Paris, 1969, p. 11.

simplification poussée du réel dans lesquels réside tout l'art de Bertrand. Le souci de simplification qui préside à ce genre d'art est celui d'une simplification des situations. Dans les poèmes, Bertrand ne fait qu'une schématisation des personnages, qui n'auront pas toutefois de nom propre et ne se désignent que par leur fonction sociale ou situationnelle.

L'automate chez Bertrand est semblable à celui de Hoffmann: il est un élément caractéristique de l'époque moderne. Il suppose un poète qui descend des régions éthérées jusqu'au réel, avec la volonté d'inclure la transcendance dans cette réalité. Cette démarche qui dénonce et conteste à la fois la réalité bourgeoise n'implique pas que Bertrand l'ignore: il l'affronte au contraire. La souffrance née de cette confrontation et l'expérience douloureuse des limites de son propre pouvoir créateur le transforment. D'un être autonome, il devient un être dépendant, passif; de marionnettiste il devient marionnette.

En outre, toute la philosophie bertrandienne se condense dans cette forme qui tient de la vie et de la mort. Selon Pierre Riffard,

Les marionnettes sont comme un mort chez les vivants, elles sont moitié vie par le mouvement que l'initié-montreleur leur donne et moitié mort par le matériau dont les fait l'initié-artisan. Elles sont entre deux mondes, et représentent bien les ancêtres ou

les dieux. Le mythe les place donc à l'articulation des deux mondes, entre Terre et Outre-tombe, à la frontière entre révélation et occultation¹¹².

Le personnage-marionnette de Bertrand participe de la vie et de la mort. Vie, car il est création au sens artistique du terme. Créer des personnages, des marionnettes témoigne de la fascination qu'éprouve Bertrand devant le spectacle de la création. Bertrand est fasciné par l'instant où le personnage-objet-marionnette à la rencontre de sa parole s'anime, se met à vivre, existe.

Cet art rejoint le mythe éternel de la création: Dieu crée l'homme à son image, l'homme crée la marionnette et cherche à lui insuffler la vie, à lui donner une âme. L'homme essaie d'atteindre la puissance divine et, bien qu'il ne puisse être dupe d'un pareil jeu, il se fait illusion. Il cherche toutes les raisons possibles de croire en lui-même. Créer la vie à l'aide de ces marionnettes exprime le désir d'atteindre une situation réelle. L'effet final est théâtral puisque la marionnette devient un personnage scénique. Dans sa préface, comme plus tard chez Rimbaud, on trouve le même parallélisme entre le Grand Oeuvre et la création littéraire, la même conception de l'Artiste comme singe de Dieu, ce qui le conduit à faire de l'Art une oeuvre de

¹¹² Pierre Riffard, *op. cit.*, p. 129.

Satan par assimilation de la part rationnelle de l'oeuvre à une intervention diabolique, et de l'Artiste à l'Adversaire

Nous ne sommes, nous, monsieur, que les copistes du Créateur¹¹³.

C'est dans la bouche du pauvre Diable, le Kaspar germanique, que Bertrand place ces paroles.

Enfin, Bertrand vivant en pleine époque romantique, exprime dans l'image de la marionnette deux conceptions complémentaires: déterminisme et subjectivisme.

D'une part, la marionnette, c'est l'homme enchaîné aux prises avec un destin qui lui ôte jusqu'à l'espoir, jusqu'à l'idée d'une liberté. Dans cette perspective, la marionnette est essentiellement l'image de la servitude de l'être humain. C'est le symbole qui figure sa dépendance fatale, absolue à un destin inéluctable. Nous avons vu comment le processus de la dépersonnalisation culmine dans le personnage du narrateur et le déterminisme trouve son expression la plus radicale vers la fin du recueil avec le cri lancé par le Je. C'est uniquement cette connotation négative que voit R. Blanc¹¹⁴ dans la figure de la marionnette évoquée par Bertrand. Le thème de la détermination, celui de la dissolution du moi

¹¹³ Préface de *Gaspard de la Nuit*, Éd. Milner, p. 75.

¹¹⁴ R. Blanc, *op. cit.*, p. 168.

et sa crise métaphysique nous fournissent le schéma explicatif de l'image de la marionnette ou de l'automate dans l'oeuvre.

D'autre part, il y a ces figures artificielles qui peuplent le discours bertrandien et qui paraissent étranges, ridicules, grotesques et même inquiétantes; mais leur particularité spécifique ne les empêche pas d'être comme tout le monde et de se comporter comme tout le monde. Ondine aime, Scarbo bouge, la salamandre se lie d'amitié avec le grillon...

Outre ces figures artificielles, l'homme artificiel lui-même s'accommode facilement du monde et le monde de lui. L'automate s'insère dans le quotidien et représente avec la même aisance un conseiller, un prêtre, un brigand... Cependant, son existence ne s'épuise pas dans la vie sociale. Il entre en scène moins pour circuler parmi la foule que pour se trouver en tête à tête avec l'individu. Il ne s'agit pas avec elles d'un simple dédoublement du sujet, la marionnette est à la fois le reflet de l'homme et sa figure complémentaire.

Les personnages, en multipliant l'image du moi, ne sont que des reflets. Chaque reflet écarte le sujet de son moi. La marionnette devient un moyen d'extériorisation de l'homme: en s'inventant ce vivant

reflet, cette créature issue de sa subjectivité et devenue objective, l'homme se donne la possibilité d'être au même instant celui qui voit et celui qui est vu. Il devient sujet et objet tout à la fois.

Sur un autre plan, cette extériorisation et cette animation se présentent comme un acte créateur, un acte esthétique. Le tête-à-tête entre sujet et marionnette devient alors la dramatisation des rapports que l'artiste entretient avec son oeuvre. Autrement dit, le texte bertrandien contient dans ses personnages sa propre source, la clé de son propre fonctionnement. Le narrateur a transféré son existence et celle de son art à ses personnages principaux. L'art est ainsi objectivé et éclairé de l'extérieur par l'automate.

Tableau des instances de la subjectivité

dans

Gaspard de la Nuit

	Niveau 1	Niveau 2	Niveau 3
<i>Gaspard de la Nuit</i>	l'auteur (le sujet parlant)	le narrateur	le personnage
Théâtre	l'individu - personnalité authentique	l'acteur	la personnalité représentée
Théâtre de marionnettes	l'auteur	le marionnettiste	la marionnette

Conclusion

"L'Égypte détenait l'art primitif le plus savant du monde"

G a u g u i n

Dans Chateaubriand, Lamartine et Hugo, il nous semble que l'Orient, et plus précisément l'Égypte, univers imaginaire est devenue, pour les intelligences autant que pour les imaginations, une sorte d'idée séductrice, une passion à laquelle l'auteur de *Gaspard de la Nuit* n'a pas pu résister.

***Gaspard de la Nuit* ou le sens de l'Hiéroglyphe:** telle est la formule à laquelle nous arrivons après avoir interrogé trois aspects essentiels de l'oeuvre de Bertrand. Aspects mystérieux, car tous trois portent en eux leur propre secret et sur eux la marque d'un ésotérisme fondamental. Dans les *Fantaisies* de Bertrand, il ne s'agit pas de gratuité et de fantaisie pure, mais au contraire d'une structure savante, d'une mise en oeuvre de règles complexes, pour aboutir à un art poétique très élaboré.

Au terme de cette thèse qui s'est fixée pour objectif d'explorer l'oeuvre d'Aloysius Bertrand, l'Égypte nous est révélée dans son entier, dans sa conception de l'art, de l'homme et de la vie.

Le triple cheminement suivi nous a permis de dévoiler la présence de l'Égypte dans les *Fantaisies*, tout d'abord à travers les techniques compositionnelles du "tableau" dans *Gaspard de la Nuit*, ensuite par la conception du "double" dans l'univers bertrandien, et enfin par le théâtre de Karagueuz, étape ultime du sujet chez Bertrand.

1. *Fantaisies* "à la manière de" l'art égyptien

Placé sous le patronnage de deux grands peintres, le discours bertrandien possède une figurativité qui redouble le signifiant linguistique. Dans la linguistique qui prend en charge l'image, le concept de "visuel" se trouve mis en cause. Le rapport texte/image dans *Gaspard de la Nuit* permet de greffer écriture et représentation, de transgresser la séparation des genres.

Dans "Du visuel", on a pu examiner les différents aspects du système descriptif "optique" dans *Gaspard de la Nuit*. La description rehausse le caractère pictural de la poésie de Bertrand. Dans sa volonté de "donner à voir", le texte se construit pour être conçu et reçu comme un "tableau". Dans cet espace visuel que créent les mots, le tableau bertrandien exprime les êtres et les choses dans leur essence. Expression artistique qui, à la manière égyptienne, cherche à suggérer plus qu'à décrire,

à rendre totalement sensible et intelligible plutôt qu'à reproduire ou à recopier un espace tronqué, un moment fugitif.

De la "scène" égyptienne au "tableau" bertrandien, on donne tout son poids à la notion de "représentation". Ce sens de la représentation est constitutif de la conception bertrandienne du tableau, qui met sous le regard du lecteur-spectateur une multiplicité, une diversité d'actions qui réclament pour les saisir simultanément une activité énergique de l'oeil. Par des procédés de répétition et d'énumération, Bertrand a réussi à donner la succession de plans du tableau égyptien.

Dans sa représentation, le poème de Bertrand ne prétend pas recréer une "vue" mais une "vision". Le rapport du tableau bertrandien avec le réel se voit ainsi transformé. Nous découvrons donc une des faces les plus intéressantes de l'activité picturale de Bertrand, qui donne à voir une nature repensée, remaniée. L'auteur de *Gaspard de la Nuit*, à la manière de l'artiste égyptien, a plus représenté le réel tel qu'il le pense (réalisme intellectuel) qu'il ne l'a figuré tel qu'il le voit (réalisme visuel). Les images bertrandiennes, tout comme les images égyptiennes dans leur pouvoir de représentation, entretiennent un rapport d'analogie et

non d'identité avec le réel.

La visualisation dans toute sa force représentative prend de l'ampleur à l'aide d'un procédé comme l'hypotypose. Par l'hypotypose, il y a une mise en scène d'un visuel "présent", d'un visuel "concret", d'un visuel "vivant" sous les yeux du lecteur-observateur. Or l'intemporalité de l'image transmise par ce procédé lui donne un caractère fixe; il y a un effet d'arrêt-image propre à la peinture.

À la manière de l'art égyptien, le tableau bertrandien se structure. Dans une composition en carré strict, le cadre est essentiel. Ce cadre contribue à donner au lecteur ce que les sémioticiens de la peinture appellent "la saisie globale de l'ensemble peint"; il souligne l'unité du tableau.

À l'intérieur de cette forme géométrique, des lignes composent le dessin. Ces agencements ordonnent harmonieusement et rigoureusement la scène. Dans cet effort de structuration de l'espace pictural, un jeu de lignes verticales, horizontales, courbes, souples, brisées s'effectue. Géométrie de l'espace conçu en vertical et en horizontal, mais aussi géométrisation des formes, des motifs et des images, évoquant l'esthétique de la suggestion chez Bertrand. Une telle composition

sans jamais paraître chargée, est pleine, ne laissant place à aucun vide qui puisse troubler l'harmonie visuelle.

La perception du tableau crée autour d'elle un dispositif nécessaire. Ce dispositif s'organise selon deux éléments essentiels: le "voir" du personnage et le motif transparent, moyen permettant le "voir".

D'une part, la technique de "la description motivée" assure au "voir" du personnage un "pouvoir voir". Ce regard est essentiel; il tire sa valeur et son efficacité du fait qu'il est un "triple regard": sur lui se superpose celui de Bertrand et celui du lecteur dans une espèce de mise en abyme du regard.

D'autre part, ce dispositif, cet "espace artistique" de la vue accuse le motif transparent, comme celui de la fenêtre, "thème obligé" de la description, qui joue le rôle d'un échangeur de vue et de focalisation. Lumières et couleurs participent également de ce dispositif visuel, aident à voir, à voiler, à cacher et même à métamorphoser.

"Du dynamique" relie également le tableau de Bertrand à l'art égyptien. Harmonie statique au premier abord, mais qu'anime le mouvement et l'action par la suite. Imitation de la vie, la description picturale chez

Bertrand introduit "la scène" dans sa composition. Le tableau s'anime et la représentation devient une reproduction du réel.

Du tableau, le texte de *Gaspard de la Nuit* glisse vers la scène, où le souci d'expressivité théâtrale est traduit par les dialogues, les gestes et les mouvements, où le souci de peindre l'action à son point culminant provoque des coups de théâtre.

D'un espace pictural, le poème d'Aloysius évolue vers un espace narratif où prennent place une série d'éléments dramatiques. L'aspect scénique se manifeste par une sorte de "description narrativisée", procédé majeur de la représentation bertrandienne. Par la narrativisation de la description, la scène bertrandienne tend au maximum à représenter le cadre d'une vie réelle.

Du "spatial" met en cause la peinture en trompe-l'oeil de Bertrand dans son analogie avec la peinture et le relief égyptien. L'effort de création de l'illusion réaliste met à son service un nombre de techniques issues des principes fondamentaux de l'art figuratif égyptien.

En premier lieu, la représentation déréalisante de l'espace bertrandien joue sur les lois de la perspective visuelle. Dans ce jeu perspectiviste, l'espace mobile, présentant des changements incessants de points de vue, des images kaleidoscopiques crée une "surimpression

spatiale et temporelle" qui trouve son image dans le principe égyptien du "décalage vertical". Que ce soit dans l'une ou l'autre technique, il s'agit pour l'artiste de capter le plus possible la totalité du réel.

En second lieu, le recours à des procédés typographiques comme "le blanc", "l'étoile", "le tiret", techniques qui jouent essentiellement sur la spatialisation du texte, permet d'organiser l'espace du tableau bertrandien selon les registres et les sous-registres des peintures et des reliefs pharaoniques.

En dernier lieu, le tableau bertrandien par sa forme carrée, par la disposition de ses couplets est une "mise au carreau" égyptienne, où l'art du relief prend toutes ses dimensions. Le système temporel du discours de *Gaspard de la Nuit* met en jeu plusieurs formes de contrastes qui organisent le relief dans le tableau à la manière égyptienne.

Des "contrastes globaux" dans les poèmes "homogènes" ayant une même base temporelle et énonciative, adoptent les stratégies de *foregrounding*, de la temporalité relative et font ressortir un avant-plan narratif, dynamique "en méplat" sur un arrière-plan descriptif circonstanciel. Là on reconnaît un premier genre de relief: c'est le relief en saillie ou en champlevé.

Dans les poèmes "hétérogènes", on distingue deux genres de contraste. Un premier contraste dans les textes

n'ayant pas une base temporelle dominante et caractérisés par des procédés de "marquage de plan", crée un relief adoptant les principes du "décalage latéral" du dessin égyptien. Ce genre de décalage, tout en jouant sur la profondeur, est marqué par un aplanissement de la ligne d'horizon. Un deuxième contraste dans les textes laissant surgir une rupture temporelle brusque au sein d'une base temporelle homogène, crée un relief dans le "creux" où la figure ou la scène décalée accroche le plus de lumière.

Par "le visuel", par "le dynamique", par "le spatial", nous constatons que l'art poétique de Bertrand, à la manière de l'art figuratif égyptien, nous communique avant tout une idée dessinée, tracée, vue. Le concept de "visuel" est important pour la compréhension des deux arts. Quels que soient les traits qu'Aloysius Bertrand attribue à sa poésie descriptive, il semble soucieux - habitué de la lancinante nostalgie qui rêve dans l'Égypte la réconciliation du langage avec le visible - d'introduire dans son texte la paix des images et les plages immobiles d'un temps arrêté; car la poésie représente des objets successifs, c'est-à-dire des actions: elle n'est en mesure de traduire que la continuité temporelle de l'action. La peinture, de son côté, n'est apte à représenter qu'un moment unique, son geste suspend le cours du temps. Donc nous pouvons

distinguer dans la poésie de Bertrand deux tendances: linéarité du langage et de la lecture d'un côté, instantanéité de la perception de l'autre.

2. (KA)spard "incarnation" du double

Notre deuxième chapitre a pu concrétiser le lien implicite qu'on entrevoyait entre le statut du Sujet dans *Gaspard de la Nuit* et la notion du "double" dans l'univers des croyances égyptiennes.

Tout d'abord l'examen de différents éléments péritextuels a montré l'inscription du "double" dans le paratexte de l'oeuvre. D'une part, le recours sur la page de la couverture au semi-pseudonymat pose le problème de l'identité de l'auteur. Cette première mise en cause de son statut correspond à un premier dédoublement du Sujet parlant. D'autre part, le titre de l'oeuvre, par l'évocation de "Kaspar", variation allemande du prénom Gaspard, fait allusion au "KA" ou "double" égyptien dans l'univers des Pharaons. En renvoyant à la nuit, le titre signale également l'organisation de l'imaginaire bertrandien dans un régime nocturne qui double le régime diurne.

Les deux préfaces posent de manière particulière le problème du statut de l'auteur par rapport à son texte. Elles soulignent d'abord par leur nombre et ensuite par

leur contenu l'importance du double dans l'autoreprésentation du livre. Non seulement l'oeuvre a deux titres (le titre et le sous-titre) mais également deux auteurs et deux préfaces. L'art est représenté comme ayant deux faces: le sentiment et l'idée, Dieu et Satan; le personnage-écrivain est lui-même présenté comme personnage à deux faces.

Par l'anonymat, l'épigraphe mentionne un effet de déguisement et cache l'identité de l'auteur.

Le dédoublement de l'auteur dans l'espace paratextuel de l'oeuvre constitue une annonce programmatique du dédoublement explicite du Sujet à l'intérieur de l'oeuvre.

Sur le plan énonciatif, le sujet dédoublé se révèle à travers la structure du texte qui, mettant l'accent sur la relation mobile, insaisissable et compliquée des instances discursives (sujet parlant, locuteur, énonciateur) montre le jeu de Bertrand sur l'identité du Sujet: sujet de l'énoncé et sujet de l'énonciation.

Sur le plan narratif, le dispositif compliqué, mettant en cause l'identité du narrateur et du personnage, le double privilège d'être sujet en même temps qu'objet, exprime une fluidité qui fait référence à l'inconstance du rapport entre deux "moi"(s): le moi de la narration et le moi de l'action. Le dédoublement

narratif du "Je" met en cause son dédoublement psychologique. Dans le jeu des "Je(s)", le "Je" cesse d'être un point fixe localisable; il perd son unité

Les permutations et les superpositions des instances discursives (Je, Tu, Il) s'opérant sur le plan stylistique, ont permis de voir l'unité menacée du sujet de l'énonciation. Division et multiplication mettent sur scène un jeu de focalisations, une manipulation des instances, qui trouve son expression dans une sorte de "subjectivité kaleidoscopique". La pluralité de discours et de focalisations éclaire la situation paradoxale d'une narration à la première personne et cependant parfois "omnisciente". Par la perspective narrative multiple, on atteint la dimension transgressive de l'écriture bertrandienne, mais en même temps la raison de sa modernité.

La multiplicité des situations narratives dans les textes de *Gaspard de la Nuit* nous a permis d'aborder un aspect spécifique au texte bertrandien: l'hétérogénéité. On a montré comment le texte fonctionnait sur des ruptures d'homogénéité. L'analyse des formes d'hétérogénéité textuelle, d'hétérogénéité temporelle a souligné la notion de complexité énonciative: distanciation, degrés de prise en charge, décalages énonciatifs, polyphonie, dédoublement ou division du

sujet énonciateur; notion essentielle qui nous fait découvrir la réalité du "double".

Sur le plan linguistique, cet étonnant recueil, qui mêle deux narrateurs principaux, fournit l'exemple d'une extrême polyphonie énonciative. Désignant en abîme cette polyphonie énonciative, le texte de Bertrand confirme ce que A. Culioli appelle la "double contradiction fondamentale de l'énonciation"¹.

C'est en fixant des points de repère pour appréhender les lieux d'émergence et les modes d'intervention du Sujet parlant dans son système discursif, qu'on a pu aborder les modes spécifiques de réalisation de la polyphonie qui font entendre la voix du "double" dans le discours bertrandien.

Le premier repère fixé est le statut de la parole dans l'oeuvre. Les formes du discours rapporté, sur le mode de la distance, font une place à l'Autre dans *Gaspard de la Nuit*.

Le discours direct prononcé, premier mode de représentation de la parole d'autrui, est loin de prouver l'autonomie de son énonciation. Cette forme de la parole est tributaire, de la part du Sujet parlant, des stratégies discursives qui sont au service d'une

¹ Antoine Culioli, "Sur quelques contradictions en linguistique", *op. cit.*, p. 86.

polyphonie. L'approche polyphonique nous a permis de toucher à certains aspects de la trace de Bertrand dans son texte et de l'identifier comme locuteur double. Objet de l'orientation du Sujet parlant, le discours direct prononcé est le lieu de surfonctionnement de la subjectivité bertrandienne dans les paroles des personnages.

Outre le discours direct, le discours intérieur sous ses deux formes joue du statut du sujet dans l'oeuvre. Le monologue autonome, une des formes du discours du "Je" narratorial, fait coïncider deux genres de discours: discours écrit et discours oral, deux personnes: locuteur communiquant avec auditeur, ego communiquant avec son *alter ego*. La structure contradictoire de ce genre de texte reflète la structure contradictoire du psychisme d'un homme qui ne peut parvenir à s'exprimer qu'en assumant deux rôles.

Le monologue intérieur, quant à lui, montre la division du "Je". Le "Je" narrant prend ses distances par rapport au "Je" narré. La dissociation des deux "Je(s)" explique les variations dans les angles de visions et de distances.

Le discours direct libre est une illustration pure du problème de frontières, de mouvance des limites du discours, et donc du problème de la voix narrative, problème fondamental dans l'oeuvre de Bertrand. Cette

mouvance des limites se manifeste également au niveau du récit dans son alternance avec le discours.

Le discours indirect libre, autre procédé concret de la représentation de la parole chez Bertrand, participe à la mise en cause de cette problématique du double dans *Gaspard de la Nuit*. Loin d'être confronté à une véritable énonciation, on a pu voir comment ce mode d'énonciation, s'appuyant crucialement sur la polyphonie, permet de confondre deux espaces discursifs, fait entendre deux "voix", "deux points de vue" inextricablement mêlés, celui du narrateur et celui du personnage. Par contre dans une perspective ironique, il peut fonctionner différemment, en augmentant au maximum l'écart entre les deux voix. Ainsi, en superposant la voix du narrateur à celle du personnage, ce peut être un moyen de camouflage, qui a pour but d'insérer de l'ironie dans le discours bertrandien.

Nous accordons une importance particulière aux exclamations et aux questions rhétoriques qui sont des cas de substitution de voix. Ces deux procédés laissent voir l'auteur-sujet parlant sur le devant de la scène, font entendre sa voix.

Ainsi, l'étude du discours rapporté, dans toutes ses formes exprimées dans *Gaspard de la Nuit*, montre qu'il est un des modes de réalisation de la polyphonie, qui joue du statut du Sujet et de son identité, fait entendre

la voix de l'Autre, la voix du "double".

Un deuxième repère est constitué par le discours proverbial dans l'oeuvre, sorte de *hors-texte* dans le texte. Le style parémiologique grave, à l'aide de son caractère allusif, sur la surface de *Gaspard de la Nuit*, la marque de l'Autre. Superposition de deux voix, cas de double énonciation, le discours proverbial par sa part de créativité, laisse entendre la voix de Bertrand-sujet parlant à travers celle de son personnage.

En jouant du sujet, le discours proverbial se révèle, dans *Gaspard de la Nuit*, comme un embrayeur et un aiguilleur de discours. Ce jeu est à la fois permutation de formes et dédoublement de voix. Forme de métadiscours bertrandien, l'écriture proverbiale est un détournement, une pratique du masque, une certaine manière de voir le "Je" sous "l'autre". Ce discours rend exemplaire la qualité du langage qui se manifeste dans les *Fantaisies* de Bertrand, il révèle le mode d'expression par excellence de l'ambivalence, de la bipolarité.

La forme de l'impersonnel "On" désigné comme troisième repère, donne l'illusion du Sujet. "On" touche directement à son statut et le met en jeu. Par sa susceptibilité d'inclure ou d'exclure le locuteur de son interprétation, on a vu comment "On" maintient, dans le

recueil de Bertrand, l'ambiguïté énonciative de certains énoncés. Constituant une sorte d'échangeur entre la non-personne des personnages évoqués et le Je du locuteur, il entrevoit la présence secrète du "Je" avec l'Autre, constitué par ses propres créatures.

Le dédoublement énonciatif trouve sa résolution dans le dédoublement psychologique du Sujet. Le "moi" infante "l'autre", le "Je" se double d'un "il". Dans le miroir qui donne au "Je" la possibilité de se voir comme "iL", sur la surface qui juxtapose les deux instances, la mise en scène du "même" et de l'"autre" montre l'absence d'identité narrative au sein du discours, la dilution du moi bertrandien; elle empêche l'affirmation du "même" pour laisser paraître l'"autre", obstacle à l'unité et la stabilité du "Je". Elle structure le fantasme.

La constitution de cette structure annonce l'altérité et le décentrement du sujet bertrandien. Dès lors on conçoit le diable, la maladie, la souffrance, la métamorphose comme des paradigmes de cette altérité, constituant par là l'expérience de "l'objet" dans le "sujet", de "l'autre" dans le "Je", du "double" dans le "moi", qui finit par l'extérioriser.

Ainsi, l'"Autre" apparaît dans son rapport avec le "Je" comme son double, comme son "Ka". Le "Je" infante le

"double", mais ce "double" est un double égyptien qui nourrit son sujet. La réalité du "double" dans le Sujet, révélée par notre étude sous ses divers aspects, constitue un des principes fondamentaux de la pensée égyptienne. Comment donc ne pas reconnaître à travers toutes ces formes l'expérience des Pharaons dans la réincarnation du sujet dans ses créatures?

3. Le *Hemout de Gaspard de la Nuit*: expérience du façonnement

La mise en question du sujet due à la problématique de l'identité, à la non-coïncidence de l'homme avec lui-même, prouve la modernité de l'oeuvre bertrandienne, modernité qui se définit par la scission. Or c'est de la fracture que résulte la multiplicité.

De l'être à la multiplicité des êtres, de l'un au multiple, on aboutit à la scène du Carnaval dans *Gaspard de la Nuit* sujet de notre troisième chapitre. On constate donc que la stratégie de dévoilement du décentrement du sujet connaît d'autres formes que la polyphonie et l'ironie.

Par sa structure, le recueil de Bertrand illustre ce que Bakhtine appelle "la tradition carnavalesque de la littérature"; il fait place à la satire ménipée, "un des

principaux véhicules de la perception du monde carnavalesque dans la littérature même la plus moderne"². Le dédoublement du sujet se manifeste dans le dialogue le mieux illustré par la structure du langage carnavalesque. La poétique de l'oeuvre bertrandienne, poétique moderne, est un lieu où se heurtent les contraires. Le modèle de Bertrand ouvre la voie à une liberté poétique absolue dont la seule règle serait la différence des éléments combinés.

Ainsi, lieu de prédominance des "mésalliances", le Carnaval de Bertrand réalise l'inversion carnavalesque, le monde à l'envers. C'est un théâtre où les dyades carnavalesques prennent toutes leurs dimensions. Les valeurs sublimes se heurtent aux aspects grotesques, fantastiques et mettent en scène des figures doubles comme la cathédrale; le pathétique est confronté à l'ironique, la courbe tragique se double d'une courbe comique pour engendrer une technique comme celle du "ricochet". Ces éléments apparaissent "non comme hétérogénéité, mais comme cassure et ambivalence, liés à la nature même de ce que Bakhtine appelle Carnaval"³.

Le Carnaval de Gaspard de la Nuit est une pratique, une écriture mettant en question le sujet comme "axe de

² M. Bakhtine, *la poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 159.

³ A. Ubersfeld, op. cit., p. 86.

la représentation"⁴. Ce sujet met sur la scène du Carnaval bertrandien des figures à double lecture: le masque, auquel on rattache la figure du bouffon, le chronotope extérieur lieu de son existence, le rire, rire de l'absence et masque qui permet de rétablir l'aspect public de la figure humaine. De là s'accomplit selon Kristeva la structure de l'auteur comme anonymat qui crée et se voit créer, comme moi et comme autre, comme homme et comme masque, comme marionnettiste et comme marionnette.

La vision tragi-comique de l'oeuvre bertrandienne se reflète sur le plan esthétique: *Gaspard de la Nuit* est un univers vu comme un spectacle de marionnettes, comme un théâtre de Karagueuz aux motifs du comédien, où l'on perçoit des masques, des doubles, des métamorphoses, des va-et-vient du pathétique comique au comique pathétique, du sentimental au grotesque fantastique. Univers chaotique qui ne peut être exprimé que dans une oeuvre chaotique à son image, d'une confusion voulue, fertile et harmonieuse, plus proche de la réalité que toute organisation trop rigide.

Ainsi, la scène du Carnaval bertrandien, qui est scène et vie, jeu et rêve, discours et spectacle, est du même coup la proposition d'un espace théâtral apparenté

⁴ *Ibid.*, p. 80.

à celui du théâtre d'ombres égyptien.

Jeux visuels, échos sonores, gestuelle des personnages, création de l'ombre, langage grossier sont autant d'éléments qui créent dans "*Kaspar*" de la Nuit le théâtre de "Karagueuz". Tout dans l'oeuvre: réseau d'images, fonds métaphorique, vocabulaire donnent à voir l'image de la marionnette. Mais il s'agit plus d'une structure de ce théâtre que d'une simple évocation de son image.

La transposition de la structure du théâtre de Karagueuz se fait en deux volets. Tout d'abord par sa physique, *Gaspard de la Nuit* met en scène une marionnette et un marionnettiste.

Comme figure, la marionnette nous permet d'élaborer une théorie du personnage bertrandien. Type plat, mécanique, pantin désarticulé, ficelé comme un polichinelle, fantoche dépourvu de relief et apparaissant dans son état spectral comme un acteur-hiéroglyphe. Réduire le personnage aux dimensions de marionnette équivaut à le caricaturer, à le faire figurer comme une ombre.

En l'Égyptien qui est quasiment un faiseur de fétiches, on reconnaît l'auteur de *Gaspard de la Nuit* qui façonne, donne vie à ses personnages et ses créatures artificielles. L'art d'animation suscite la réalité par

sa représentation. Magicien, marionnettiste, Bertrand est le manipulateur dissimulé de ses créatures.

Non seulement il y a transposition du théâtre des marionnettes par sa physique mais également par sa symbolique. Le personnage dans sa "marionnettité" est un modèle de jeu, une figure de distanciation qui annonce la comédie dans l'oeuvre, qui affiche l'art de "montrer et de voiler".

La marionnette est une métaphore qui sert l'intention satirique de l'auteur. Le mécanisme du théâtre de marionnettes fait entendre les échos de la réflexion d'un être romantique sur la nature de la vie et la nature de l'homme. Bertrand, qui s'élève dans son oeuvre contre le sort qui fait de l'homme une marionnette passive, trouve dans le théâtre de Karagueuz un modèle du monde qui reproduit l'ordre réel de la dépendance de l'homme envers les forces surnaturelles, maîtresses de son destin.

Ainsi, l'effigie comme procédé esthétique se trouve prise en charge par l'art de Bertrand, comme elle l'était par l'art des Pharaons. Ces effigies qui parsèment le recueil ne sont que des doubles, des reflets, des masques de l'homme.

Il y donc un trajet, un parcours que le lecteur doit suivre pour révéler la face cachée et voilée du sujet

disposant d'une multiplicité de masques. Avec chaque texte, le lecteur en ôte un. Bertrand fait de chaque masque un objet de révélation. Ces masques superposés s'enlèvent un à un jusqu'à ce qu'apparaisse à la fin de l'oeuvre le vrai visage du sujet.

Bertrand, en jetant dans la ronde de *Gaspard de la Nuit* cette profusion de masques, défait d'un seul geste tous les déguisements. Les jeux-gratuits des personnages-marionnettes étaient donc des jeux de miroirs, des hallucinations involontaires par lesquelles le sujet esquisse à son insu un sombre tableau de son existence dérisoire, construit une nouvelle tradition où le théâtre de marionnettes représente un enfer terrestre et éternel.

Voilà l'expérience du façonnement d'une figure qui a l'apparence de la vie. En communiquant l'idée du déterminisme de l'être humain, la marionnette bertrandienne réussit à donner au subjectivisme de l'homme la chance de s'extérioriser, de se réaliser.

À travers son "double" égyptien, *Gaspard de la Nuit* nous propose un art en mouvement perpétuel qui s'adresse à un lecteur universel.

À Aloysius Bertrand qui, dans sa dédicace à Victor Hugo, écrit

Alors, qu'un bibliophile s'avise d'exhumer
cette oeuvre moisie et vermoulue, il y lira à

la première page ton nom illustre qui n'aura point sauvé le mien de l'oubli.

Sa curiosité délivrera le frêle essaim de mes esprits qu'auront emprisonnés si longtemps des fermaux de vermeil dans une geôle de parchemin.

Et ce sera pour lui une trouvaille non moins précieuse que l'est pour nous celle de quelque légende en lettres gothiques, écussonnée d'une licorne ou de deux cigognes⁵.

nous répondons que son petit livre n'a pas subi "le sort de tout ce qui meurt, après avoir, une matinée... amusé la cour et la ville qui s'amuse de peu de chose".

Le mérite de l'oeuvre bertrandienne n'éclate pas dès le premier abord; on ne le saisit qu'après un long parcours, une étude patiente. Si le long commentaire que cette oeuvre a exigé, avant de consentir à livrer son sens et son secret, l'a voilée aux yeux de la foule, il nous a permis de révéler quelques unes de ses facettes obscures.

À étudier de près l'art de *Gaspard*, d'autres pourront dégager, plus précisément qu'on ne l'a fait, les principes qui régissent la structure d'une oeuvre si fascinante.

⁵ Éd. Milner, pp. 81 - 82.

BIBLIOGRAPHIE

I- Oeuvres de Louis Bertrand

1.1. Corpus étudié

BERTRAND, Louis, *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, édition précédée d'une notice de Sainte-Beuve, Angers, Imprimerie-Librairie de V. Pavie, chez Labbite, Paris, 1842.

_____, *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*. Éd. publiée d'après le manuscrit de l'auteur par Bertrand Guégan, coll. "Prose et Vers", Payot, Paris, 1925.

_____, *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*. Notice de Sainte-Beuve, Aubry, Paris, 1943.

_____, *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*. Introduction et bibliographie de Roger Picard, collection "La Corbeille",

éditions Lucien Parizeau & Compagnie, Montréal, 1945.

_____, *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*. Notes par Roger Prévost, Delmas, Paris, 1953.

_____, *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*. Introduction de Michel Manoll, Club Français du Livre, Paris, 1955.

_____, *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*. Introduction, notice bibliographique, sommaire biographique de Jean Richer, Flammarion, "Nouvelle Bibliothèque Romantique", no. 1, Paris, 1972.

_____, *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*. Édition présentée, établie et annotée par Max Milner, reprenant le texte de l'édition réalisée par Bertrand Guégan, Gallimard, NRF, Paris, 1980.

1.2. Écrits divers de Louis Bertrand

BERTRAND, Louis, *Le Keepsake fantastique. Poésies*,

chroniques et essais, théâtre inédit, correspondance, publiés par Bertrand Guégan, éditions de la Sirène, collection Romantique, Paris, 1923.

_____, *Oeuvres poétiques: La Volupté et pièces diverses*, publiées par Cargill Sprietsma, Champion, Paris, 1926.

II- Études critiques sur l'oeuvre de Bertrand

2.1. Ouvrages critiques

BERNARD, Suzanne, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Nizet, Paris, 1959.

BLANC, Réjane, *La Quête alchimique dans l'oeuvre d'Aloysius Bertrand*, Nizet, Paris, 1986.

BRUNEAU, Charles, *Histoire de la langue française*, t. XII, chap. V sur le poème en prose, suivi d'une étude sur l'inspiration et la langue d'Aloysius Bertrand, A. Colin, Paris, 1948.

COLLECTIF, *Les Diableries de la Nuit. Hommage à Aloysius Bertrand*, actes d'un colloque tenu à Dijon, sous la direction de Francis Claudon, collection "Figures Libres", Éditions Universitaires de Dijon, 1993.

COLLECTIF, *The Prose Poem in France: Theory and Practice*, édité par Mary Ann Caws et Hermine Riffaterre, New York, Columbia University Press, 1983.

CORBAT, Henri, *Hantise et Imagination chez Aloysius Bertrand*, Corti, Paris, 1975.

DESSONS, Gérard, "La ponctuation du discours: Aloysius Bertrand", *Introduction à l'analyse du poème*, Bordas, Paris, 1991.

DETALLE, Anny, "Du procédé descriptif à l'imagination libérée: *Gaspard de la Nuit* de Bertrand", *Mythes, merveilleux et légendes dans la poésie française de 1840 à 1860*, Klincksieck, Paris, 1976.

DRAINVILLE, Gilles, *L'expression du fantastique dans Gaspard de la Nuit d'Aloysius Bertrand*, mémoire de maîtrise, Université McGill, Montréal, mars 1970.

HINTON, Angela, *Le Péritexte dans Gaspard de la Nuit d'Aloysius Bertrand. Intertextualité et autoreprésentation*, mémoire de maîtrise, Carleton University, Ottawa, 1992.

MANOLL, Michel, Introduction de l'édition de *Gaspard de*

la Nuit, Club Français du Livre, Paris, 1955.

MILNER, Max, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire (1772-1861)*, Corti, Paris, 1960.

_____, Introduction et notes de l'édition de *Gaspard de la Nuit*, Gallimard, coll. "Poésie", Paris, 1980.

PARENT, Monique, *Saint-John Perse et quelques devanciers. Études sur le poème en prose*, Klincksieck, Paris, 1960.

PICARD, Roger, Introduction et notes à l'édition de *Gaspard de la Nuit*. Éditions Lucien Parizeau & Compagnie, collection "La Corbeille", Montréal, 1945.

RICHARD, Noël, *Profils symbolistes*. Bertrand, Nerval, Baudelaire, Corbière, Mallarmé, Verlaine, Rimbaud, Laforgue. Préface de Michel Décaudin, Nizet, Paris, 1978.

RICHER, Jean, Introduction et présentation de l'édition de *Gaspard de la Nuit*, Flammarion, coll. "Nouvelle Bibliothèque Romantique", Paris, 1972.

RUDE, Fernand, *Aloysius Bertrand. Étude avec choix de textes de Bertrand*. Seghers, coll. "Poètes d'Aujourd'hui", no. 198, Paris, 1970.

SAINTE-BEUVE, Notice de la première édition de *Gaspard de la Nuit*, Angers, Victor Pavie, 1842.

SPRIETSMA, Cargill, *Louis Bertrand (1807-1841) dit Aloysius Bertrand*. Étude biographique d'après des documents inédits (Thèse de Doctorat ès-Lettres), H. Champion, in-4, Paris, 1929.

_____, préface, introduction et notes des *Oeuvres Poétiques : La Volupté et pièces diverses*, H. Champion, Paris, 1926.

2.2. Articles critiques

BRETON, André, "*Gaspard de la Nuit* par Louis Bertrand à La Sirène", *N.R.F.*, septembre 1920.

BREUILLAC, Marcel, "Hoffmann en France" in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, juillet - septembre 1907.

CLANCIER, Georges-Emmanuel, "Aloysius Bertrand ou l'Artisan de la Nuit", *Mercure de France*, no. 345, août 1962.

COHEN, Gustave, "Aloysius Bertrand". *Les Nouvelles Littéraires*, 26 novembre 1927.

COLLECTIF, *Le Pont de l'Épée*, no. I, numéro spécial sur Aloysius Bertrand, édité par Guy Chambelland, Dijon, novembre 1957.

DURRY, Marie-Jeanne, "Autour du poème en prose", *Mercure de France*, 1937.

GOLDSMITH, Helen Hart, "Art and Artifact: Pictorialization in *Gaspard de la Nuit*", *French Review*, Baltimore, vol. XLIV, no. 2, 1971.

HUBERT, René Riese, "The cult of the visible in *Gaspard de la Nuit*", *Modern Language Quarterly*, no. 25, 1964.

_____, "La technique de la peinture dans la poésie en prose. Aloysius Bertrand, Baudelaire, Rimbaud". *Cahiers de l'Association Internationale d'Études Françaises*, no. 18, mars 1966.

KOPP, Robert, Compte-rendu de NIES, Fritz, *Poesie in prosaischer Welt*, *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, no. 1, octobre - décembre 1967.

LEBEAU, Jean, "Le thème de la ville. Rimbaud, Quincey, Baudelaire, Aloysius Bertrand", *Mercure de France*, no. 339, 1960.

MAGNE, Emile, "*Gaspard de La Nuit*", *Mercure de France*, no. 15, mai 1926.

MILNER, Max, "Romantisme et Surréalisme. La redécouverte des Petits Romantiques (Bertrand, Borel, Forneret)", *Cahiers du XXe siècle*, no. 4, 1975.

MOREAU, Pierre, "La tradition française du poème en prose avant Baudelaire", *Archives des Lettres Modernes, études de critique et d'histoire littéraires*, janvier - février 1959, no. 19 - 20.

SABATIER, Robert, "Les routes de Bertrand: dijonnais romantique et père du poème en prose", *Le Figaro Littéraire*, 27 avril 1957.

SCOTT, David, "La structure spatiale du poème en prose. D'Aloysius Bertrand à Rimbaud", *Poétique*, no. 59, Seuil, 1984.

SIEBURTH, Richard, "*Gaspard de la Nuit*: prefacing genre", *Studies in Romanticism*, vol. 24, no. 2, Boston, Boston University Graduate School, été 1985.

SLOTT, Kathryn, "Le Texte e(s)t son double. *Gaspard de la Nuit*: intertextualité, parodie, auto-parodie", in *French*

Forum, vol. 6, no. 1, (R. C. et V. A. La Charité, éditeurs), Lexington, Kentucky, French Forum Publishers, 1981.

_____, "Bertrand's *Gaspard de la Nuit*: the french prose poem as a parody of romantic conventions", *Francofonia*, vol. 5, no. 8, printemps 1985.

III- Ouvrages de critique littéraire et de théorie linguistique

ADAM, J.M., *Le Texte narratif*, Nathan, Paris, 1985.

_____, & PETITJEAN, A., *Le Texte descriptif*, Nathan-Université, Paris, 1989.

_____, *Les Textes: types et prototypes*, Nathan-Université, Paris, 1992.

ALBÉRÈS, R.-M., *Le comique et l'ironie. Thèmes et parcours littéraires*, Classiques Hachette, Paris, 1973.

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Gallimard, Paris, 1970.

_____, *Ésthetique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1978.

_____, *Marxisme et Philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, préface de R. Jakobson, traduit du russe, Minuit, Paris, 1977.

BARTHES, Roland, *S/Z*, Le Seuil, Paris, 1970.

BÉGUIN, A., *L'âme romantique et le rêve*, José Corti, Paris, (1937) 1967.

BELLOUR, R., *Henri Michaux*, Gallimard, Paris, 1986.

BENSKY, Roger-Daniel, *Structures textuelles de la marionnette de langue française*. Éditions A.-G. Nizet, Paris, 1969.

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale I*, Gallimard, Paris, 1966.

_____, *Problèmes de linguistique générale II*, Gallimard, Paris, 1974.

BERGSON, Henri, *Le Rire: essai sur la signification du comique*. Bibliothèque de philosophie contemporaine, PUF, Paris, 1972.

BERNARD, Lamy, *La rhétorique, ou, l'art de parler*, II, 9,

Édition de Paris, collection Spéciales, 1969.

BERRENDONNER, A., *Éléments de pragmatique linguistique*,
Éd. de Minuit, Paris, 1982.

BOIE, Bernhild, *L'Homme et ses simulacres*, librairie José
Corti, Paris, 1979.

BOURGEOIS, René, *L'ironie romantique. Spectacle et jeu de
Mme de Staël à G. de Nerval*, Presses Universitaires de
Grenoble, 1974.

CASTEX, Pierre-Georges, *Horizons romantiques*, Librairie
José Corti, Paris, 1983.

CERQUIGLINI, Bernard, *La parole médiévale*, Minuit, Paris,
1981.

CHARAUDEAU, Patrick, *Grammaire du sens et de
l'expression*, Hachette, Paris, 1992.

COHN, Dorrit, *La Transparence intérieure. Mode de
représentation de la vie psychique dans le roman*, Le
Seuil, Paris, 1981.

DECLERCQ, Gilles, *L'art d'argumenter. Structures*

rhétoriques et littéraires, Éditions Universitaires, Belgique, (1992) 1997.

DUBOIS, J., *Grammaire structurale du français: nom et pronom*, Larousse, Paris, 1965.

DUBOIS J., EDELINE F., KLINKENBERG J.-M., *Rhétorique générale*, Larousse, Paris, 1970.

DUCROT, Oswald, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, coll. "Points", Le Seuil, Paris, 1972.

_____, *Les Mots du discours*, Minuit, Paris, 1980.

_____, *Le dire et le dit*, Minuit, Paris, 1984.

DU MARSAIS, *Les Tropes*, Genève, Slatkine, 1967.

DUPRIEZ, Bernard, *L'étude des styles ou la Commutation en littérature*, édition augmentée d'une étude sur le style de Paul Claudel, Didier, Paris, 1969.

_____, *Gradus. Les procédés littéraires*. Éd. U.G.E. 10/18, Paris, 1984.

_____, *Clé des procédés*, Cédérom, 1998 ou version électronique accessible à l'adresse <http://www.cafe.etfra.umontreal.ca/cle/index.html>.

DURANT, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Dunod, Paris, 1984.

FONTANIER, P., *Les Figures du discours*, (Introduction de Gérard Genette), Flammarion, Paris, 1968, in-8.

FRÉDÉRIC, Madeleine, *La répétition et ses structures dans l'oeuvre poétique de Saint-John Perse*, Gallimard, Paris, 1984.

GENETTE, Gérard, *Figures, Figures II, Figures III*, Le Seuil, Paris, 1966, 1969 et 1972, in-8, 3 vol.

_____, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Le Seuil, Paris, 1982.

_____, *Seuils*, Le Seuil, Paris, 1987.

GREIMAS, Algirdas-Julien, *Sémantique structurale*, Larousse, Paris, 1966, in-8.

_____, *Du Sens: Essais sémiotiques*, Le Seuil, Paris, 1970.

GUIRAUD, Pierre, *Essais de stylistique*, Le Seuil, Paris, 1953.

HAMBURGER, Käte, *Logique des genres littéraires*, Le Seuil, Paris, 1977 (1986).

HAMON, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette, Paris, 1981.

_____, *Du descriptif*, Hachette supérieur, Paris, 1993.

JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, Le Seuil, Paris, 1970.

_____, *Questions de poétique*, Le Seuil, Paris, 1973.

JOLLES, André, *Formes simples*, Le Seuil, Paris, 1972.

JUNG, C. G., *L'âme et la vie*, Éd. Buchey/Chastel, Paris, 1963.

JURKOWSKI, Henryk, *Écrivains et Marionnettes. Quatres siècles de Littérature dramatique en Europe*, trad. du polonais par Max Blusztajn, Éditions Institut International de la Marionnette, Charleville-Mézières, 1991.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'Énonciation, de la subjectivité dans le langage*, Armand Colin, coll. Linguistique, Paris, 1980.

KRISTEVA, Julia, *Semeiotike: recherches pour une sémanalyse*, coll. Points, Le Seuil, Paris, 1969.

_____, *La révolution du langage poétique*, collection Tel Quel, Le Seuil, Paris, 1974.

LAUGAA, Maurice, *La pensée du pseudonyme*, Presses Universitaires de France, collection Écriture, Paris, 1986.

LEGENDRE, Micheline, *Marionnettes: art et tradition*, Leméac, Montréal, 1986.

LE GUERN, M., *Sur le verbe*, Presses Universitaires de Lyon, 1986.

LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Le Seuil, Paris, 1975.

_____, *Je est un autre*, Le Seuil, Paris, 1980.

LESSING, G. E., *Du Laocoon ou des limites respectives de la poésie et de la peinture*, traduit de l'allemand par Charles Varderbourg, Antoine-Augustin Renouard éd., Paris, 1802.

LETHCOE, R. J., *Narrated speech and Consciousness*, Thèse de Ph. D., Wisconsin, 1969.

LEVERTIN, Oscar, *Jacques Callot: vision du microcosme*.
Préface et notes de F.G. Parizet, Stock, Paris, 1935.

MAINGUENEAU, Dominique, *Initiation aux méthodes de
l'analyse du discours*, Hachette, Paris, 1976.

_____, *Approche de l'énonciation en
linguistique française*, Hachette, collection Langue,
Linguistique, Communication, Paris, 1981.

_____, *Éléments de linguistique pour le texte
littéraire*, Bordas, Paris, 1986.

_____, *Pragmatique pour le discours littéraire*,
Bordas, Paris, 1990.

_____, *L'analyse du discours. Introduction aux
lectures de l'archive*, Hachette, Paris, 1991.

MARTIN, Robert, *Pour une logique du sens*, Presses
Universitaires de France, coll. Linguistique nouvelle,
Paris, 1983.

MILMAN, Myriam, *Les illusions de la réalité. Le trompe-
l'oeil*, Réédition Genève, Skira, 1994.

MÜLLER, Adam, *Über dramatische Kunst*, in *Kritische,
ästhetische und philosophische Schriften*, Berlin, 1967.

MÜLLER, Marcel, *Les voix narratives dans la Recherche du temps perdu*, Librairie Droz, Genève, 1965.

PATERSON, J. M., "L'autoreprésentation: formes et discours", in *Texte 1, L'autoreprésentation, le texte et ses miroirs*, Trinity College, Toronto, 1982.

REBOUL, Anne, *Le discours théâtral. Problèmes de narratologie et de pragmatique linguistique*, Thèse de 3e cycle, EHESS, Paris, 1984.

RICARDOU, Jean, *Problèmes du Nouveau Roman*, Le Seuil, Paris, 1967.

RICATTE, Robert, *La création romanesque chez les Goncourt*, Paris, Colin, 1953.

RICOEUR, Paul, *Temps et récit*, Le Seuil, Paris, 1983.

RIFFARD, Pierre, *Ésotérismes d'ailleurs*, Édition Laffont, coll. Bouquins, Paris, 1997.

SPITZER, Léo, *Études de style*, Gallimard, Paris, 1970.

TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature*

fantastique, Le Seuil, Paris, 1970.

VAILLANT, Alain, *Le Rire*, Éd. Quintette, Paris, 1991.

VAN DER TUIN, H., *Les Vieux peintres des Pays-Bas et la littérature en France dans la première moitié du XIXe s.*, Paris, Nizet, 1953.

VANNIER, Antonin, *La clarté française, l'art de composer, d'écrire et de se corriger*, Nathan, Paris, 1936.

VOUILLOUX, B., *La peinture dans le texte XVIIIe - XXe siècles*, CNRS Langage, Paris, 1994.

VUILLAUME, M., *Grammaire temporelle des récits*, Minuit, Paris, 1990.

WEINRICH, H., *Le Temps*, Le Seuil, Paris, (1964) 1973.

IV- Articles théoriques

ADAM, Jean-Michel, "La mise en relief dans le discours narratif", *le Français moderne*, no. 4, 1976.

ANSCOMBRE, J.-C., "Proverbes et formes proverbiales: valeur évidentielle et argumentative", *Langue française*, no. 102, 1994.

ATLANI, Françoise, "ON l'illusionniste", *La langue au ras du texte*, Presses Universitaires de Lille, Paris, 1984.

AUTHIER-REVUZ, J., "Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l'autre dans le discours", *PAROLE MULTIPLE. Aspect rhétorique, énonciatif et dialogique. DRLAV*, nos. 26, 1982.

BANFIELD, Ann, "Le style narratif et la grammaire du discours direct et indirect", *Change*, no. 16 - 17, Seghers-Laffont, Paris, 1973.

BARTHES, Roland, "Introduction à l'analyse structurale des récits", *Communications*, no. 8, 1966.

BOYER, H., "Le temps dans la mise en scène du vécu. Le récit de vie comme écriture", *Pratiques*, no. 45, 1985.

BRONCKART, J.-P., "L'organisation temporelle des discours. Une approche de psychologie du langage", *Langue française*, no. 97, février 1993.

BURIDANT, Claude, "Nature et fonction des proverbes dans les Jeux-partis", *Revue des sciences humaines*, no. 163, 1976.

CERQUIGLINI, Bernard & Jacqueline, "L'écriture proverbiale", *Revue des sciences humaines*, no. 163, 1976.

CULIOLI, Antoine, "Sur quelques contradictions en linguistique", *Communications*, no. 20, Le Seuil, Paris, 1973.

_____, "Valeurs aspectuelles et opérations énonciatives: l'aoristique", *La Notion d'aspect*, actes du colloque organisé par le Centre d'analyse syntaxique de l'université de Metz (Mai 1978), J. David et R. Martin éd., Klincksieck, Paris, 1980.

DUCROT, Oswald, "L'imparfait en français", *Linguistische Berichte*, no. 60, 1979.

_____, "Analyses pragmatiques", *Communications*, no. 32, 1980.

GOUVARD, J.-M., "Les formes proverbiales", *Langue française*, no. 110, mai 1996.

HAMON, Philippe, "Qu'est-ce qu'une description?", *Poétique*, no. 12, 1972.

MELLETT, S., "Le présent "historique" ou "de narration",
L'information grammaticale, no. 4, 1980.

MESCHONNIC, Henri, "Les proverbes, actes de discours",
Revue des sciences humaines, no. 163, 1976.

OLLIER, Marie-Louise, "Proverbe et sentence: le discours
d'autorité chez Chrétien de Troyes", *Revue des sciences
humaines*, no. 163, 1976.

PERMIAKOV, G. L., "O predmetnom aspekte poslovic i
pogovorok/ L'aspect référentiel des proverbes et des
dictons", *Proverbium*, no. 12, 1969.

POLLAK, W., "Un modèle explicatif de l'opposition
aspectuelle: le schéma d'incidence", *le Français moderne*,
no. 4, D'Artrey, Paris, 1976.

RIFFATERRE, M., "Le poème comme représentation",
Poétique, no.4, Le Seuil, 1970.

_____, "Système d'un genre descriptif",
Poétique, no. 9, 1972.

RODEGEM, F., "Un problème de terminologie: les locutions
sentencieuses", *Cahiers de l'Institut de linguistique de
Louvain*, volume 1, no. 5, 1972.

SIMONIN-GRUMBACH, Jenny, "Linguistique textuelle et étude de textes littéraires, à propos de "Le Temps" de H. Weinrich", *Pratiques*, no. 13, 1977.

_____, "Pour une typologie des discours" in *Langue, discours, société*, pour Émile Benveniste, Le Seuil, Paris, 1975.

SPERBER & WILSON, "Les ironies comme mentions", *Poétique*, no. 36, 1976.

TASMOWSKI-DE RYCK, Liliane, "L'Imparfait avec et sans rupture", *Langue Française*, no. 67, septembre 1985.

TODOROV, Tzvetan, "Freud sur l'énonciation", *Langages*, no. 17, 1970.

TROGNON, A., "Identification à l'énonciateur", *Verbum*, Tome IX, 1986.

VET, C., "The temporal structure of discourse: setting, change, and perspective", in S. Fleischman & L.R. Waugh Ed., *Discourse-Pragmatics of the Verb: The Evidence from Romance*, New York: Routledge, 1991.

UBERSFELD, Anne, "Le Carnaval de "Cromwell"", *Romantisme*, no. 1 - 2, 1971.

V- Ouvrages sur la culture égyptienne et arabe

ALDRED, Cyril, *L'Art égyptien*, traduit de l'anglais par Florence Lévy-Paoloni, Éditions Thames & Hudson, Paris, 1989.

ANDREU, Guillemette, *Images de la vie quotidienne en Égypte au temps des paharaons*, Hachette, Paris, 1992.

BONHÊME, Marie-Ange, *L'art égyptien*, Presses Universitaires de France, coll. *Que sais-je*, 2e édition corrigée, Paris, 1996.

CIVET, Gérard, *Égypte hommes et dieux du Nil*, Presses de la Cité, Paris, 1982.

DONADONI, Sergio, *L'Art égyptien*, Encyclopédies d'aujourd'hui, "La Pochotèque" Le Livre de Poche, Paris, 1993.

ENCYCLOPAEDIA UNIVERSALIS, article "Égypte", vol. 5, Éd. Encyclopaedia Universalis, France, 1980.

GRANDET, Pierre, *L'Égypte ancienne*, Le Seuil, coll. Points, Paris, 1996.

LALOUETTE, Claire, *L'art figuratif dans l'Égypte pharaonique*, Flammarion, Paris, 1996.

MANNICHE, Lise, *L'Art égyptien*, Flammarion, Paris, 1994.

MARUÉJOL, Florence, *L'art égyptien*, Éditions SCALA, 1991.

MASPERO, G., *L'art égyptien*, Hachette, Paris, 1983

RACHET, G., *À la découverte de l'Égypte mystique et légendaire*, Éditions Sand, Paris, 1987.

_____, *L'Égypte ancienne*, Éd. du Félin, Paris, 1987.

_____, *Dictionnaire de la Civilisation Égyptienne*, Larousse, Paris, 1992.

VITRAY-MEYEROVITCH, Eva, *Mystique et poésie en Islâm: Djalâl-od-Dîn Rûmî et l'Ordre des Derviches-tourneurs*, Desclee de Brouwer, 2e édition, Paris, 1973.

WASSEF, Cérès Wissa, *L'Égypte*, Hatier, Paris, 1984.

VI- Autres oeuvres citées

BRENTANO, Clemens, *Werke*, t. 2, München, Hanser, 1963.

ECO, Umberto, *Le nom de la rose*, Grasset, coll. Le Livre de poche, Paris, 1982.

HUGO, Victor, *Théâtre complet I*, Édition de la pléiade, éd. J. J. Thierry et J. Méléze, Paris, 1963.

_____, *La Préface de Cromwell*, oeuvres complètes, Éditions Robert Laffont, S. A., Paris, 1985.

RÛMÎ, Djalal-od-Dîn, *Odes mystiques*, Divân-E-Shams-E Tabrîzî, Éd. Klincksieck, Paris, (1973) 1984.

POE, Edgar, *Nouvelles histoires extraordinaires*, Traduction de Charles Baudelaire, Garnier, Paris, 1961.

PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, éd. P. Clarac/A. Ferré, 3 vol., Paris, 1954.